Die deutsche Frauenkleidung zur Zeit der Reformation.

Untersuchungen über die Entwicklung des Frauenkostüms in der Zeit von 1490—1550.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Rudolf Gruber
aus Wechingen

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1939

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg
1939

1940 №37

Referent: Professor Dr. R. Kömstedt.
Dekan: Professor Dr. W. Enßlin.

MEINER LIEBEN FRAU!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533903_0086

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 1

I. Einleitung 3

II. Quellen 6

III. Die einzelnen Gewandteile 8

1. Frisur 8
   a) Offenes Haar 9
   b) Aufgesteckte Zöpfe 9
   c) Verknotung 9
   d) Freihängende Zöpfe 9
2. Kopfbedeckungen 9
   a) Schapel 10
   b) Fransenschapel 10
   c) Kopftuch und Schleier 10
   d) Hufeisenhaube 11
   e) Steife Leinenhaube 11
   f) Kalotte 12
   g) Barett 12
3. Schaube 15
4. Goller 15
5. Plissémantel 16
6. Kleid 16
   a) Rock 16
   b) Leibchen und Latz 17
   c) Ärmelformen 18
7. Schürze 20
8. Hemd 20
9. Schuh 21
10. Zierendes Zubehör 22
   a) Gürtel 22
   b) Taschen 22
   c) Handschuhe 22
   d) Taschentuch 22

Seite

11. Schmuck 22
a) Halsschmuck 23
b) Knöpfe — Ringe 23
c) Armbänder 23
d) Hutschmuck 24

IV. Zusammenfassung 25
Gewand und Körper 25
Zeit und Kostüm 31

V. Verzeichnis der Anmerkungen 33

VI. Verzeichnis der genannten Kunstwerke 41

VII. Literaturverzeichnis 46

Vorwort.

In den Schöpfungen der Architektur und der bildenden Künste verkörperte sich zu allen Zeiten das Stilempfinden und der Stilwille der verschiedenen Völker am deutlichsten. Auch die Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die den täglichen Bedürfnissen dienen, fügen sich in den von den Künsten geschaffenen Rahmen ein. Selbst das Kostüm des Menschen stellt sich dem allgemeinen Stilempfinden nicht entgegen, sondern spiegelt oft ebenso deutlich als die darstellenden Künste den Charakter einer Zeit wieder.

Eine Gesellschaftsschicht wird zum Träger des Kostüms, indem sie in ihrer Gewandung ihre Lebensstimmung und ihren Geschmack zum Ausdruck bringt. Von ihr übernehmen höhere oder niedrigere Schichten die Gewandformen, um sie nach ihrem Empfinden innerhalb ihrer Grenzen zu gestalten. So arbeiten schließlich alle bewußt oder unbewußt an der Gestaltung des Zeitkostüms mit. Diese sich langsam vollziehende Schöpfung bildet einen Teil des künstlerischen Gesamtschaffens einer Epoche und ist daher auch einer besonderen Untersuchung wert. Bei den modernen Kostümhistorikern hat sich diese Erkenntnis allgemein durchgesetzt.

Die „Mode" I wird nicht als das Produkt eines Modeschöpfers angesehen, sondern vielmehr als der sinnfällige Ausdruck der Gesinnung und Haltung einer Zeit.

Aus dieser Erkenntnis erwächst der Kostümgeschichte heute nicht nur die Aufgabe, die Vielgestalt der Gewandformen zu registrieren, sondern sie auch zeitlich und territorial abzugrenzen. Darüber hinaus muß sie noch die Verbundenheit mit den vorhergehenden Formen aufzeigen und deren Entwicklung zu neuen feststellen. Gleich-

---

Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Anmerkungen. Diese sind kapitelweise zusammengestellt.

Die arabischen Ziffern verweisen auf die Nummern des Verzeichnisses der genannten Kunstwerke.

zeitig hat sie das Gewand als künstlerische Ausschmückung des Menschen zu werten und die Beziehungen aufzudecken, die zwischen dem Träger des Kostüms und seiner Kleidung bestehen.

Vorliegende Arbeit will den Versuch machen, das Frauenkostüm in der Zeit von ca. 1490 bis 1550 in der Entwicklung seiner einzelnen Gewandteile zu untersuchen und auf Grund der gefundenen Ergebnisse das Verhältnis zwischen Kostüm und Mensch in diesem Zeitabschnitt klarzulegen.

Damit schlägt sie den gleichen Weg ein, den Paul Post II zum ersten Mal beschritt und van Thienen III fortsetzte. Andere kostümgeschichtliche Werke der letzten Jahrzehnte IV bedienten sich ebenfalls dieser Methode, d. h. sie zerlegen das Kostüm in seine einzelnen Teile und schildern deren Entstehung, Form und Dauer. Dieser „Analyse" fügen sie sodann eine „Synthese" an, indem sie Form, Farbe und Material zur Einheit des Gewandes zusammenfügen und die Beziehungen desselben zu seinem Träger feststellen.

I. Einleitung.

Die Zeit um 1500 ist wundersam. Allenthalben zeigt sich eine Regsamkeit, ein Fortschritt und Wohlstand. Ein Drang nach Freiheit macht sich überall bemerkbar und eine saftige Lebenslust durchdringt alle Stände. Die allmähliche Verbürgerlichung, die schon im 14. Jahrhundert eingesetzt hatte und sich während des 15. Jahrhunderts fortsetzte, erreicht nun um die Wende zum 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte desselben ihren Höhepunkt. Diese demokratische Strömung hob den Bürger und mit ihm das Volkstümliche aus seiner untergeordneten Stellung immer mehr hervor, so daß im 16. Jahrhundert das deutsche Volksleben seine Blütezeit hatte. Damit wird also für die Frührenaissance in Deutschland der Bürger der Kulturträger.

Ein „zünftiger" Handwerkerstand arbeitet für wohlhabende Bürger, die als Kaufleute reicher und blühender Städte ihr Beruf hinausführte aus engen mittelalterlichen Gassen in die Weite der Welt. Der Handel pulsiert zwischen Nord und Süd, Ost und West und erschließt sich neue Verkehrswege nach Übersee. Rittertum und höfische Kreise müssen gegenüber diesen frischen Kräften zurücktreten.

Eine derartige Umschichtung der sozialen Ordnung muß notwendig auch auf die äußere Erscheinung des Menschen einwirken. So wird vor allem die Kleidung zum Ausdruck dieser neuen Denk- und Handlungsweise. Gegenüber dem 15. Jahrhundert, in dem immerhin noch höfisch-ritterliche Kreise die Mode diktieren, müssen sich nun mit dem Emporkommen einer neuen sozialen Schicht und einer veränderten geistigen Einstellung zwangsläufig die Gewandformen ändern. Mode ist immer Ausdruck einer gewissen Schicht, deren innere Gesinnung sich in ihrem äußeren Gehaben widerspiegelt.

Die Jahre von 1490 bis 1550 sind in Deutschland die Zeit der Frührenaissance und der Reformation. Die geistigen Strömungen dieser Jahre verhelfen der Anschauung von der Freiheit und vom Wert der Persönlichkeit zum Durchbruch. Der namenlose, in der Masse des

Volkes, in der Gemeinschaft der Kirche untergetauchte Mensch tritt als Eigenwesen hervor und verhindert in der Folgezeit alles, was ehemals seine Bedeutungslosigkeit bewirkte. Haltung und Kleidung sind für ihn nach außen hin sichere Mittel als Eigenwert beachtet und betrachtet zu werden. Dadurch wird das Verhältnis des einzelnen zu seiner Gewandung ein anderes als es bisher war, es wird bewußt.

Wir stehen in der Geschichte des Kostüms an einem Wendepunkt, was neben anderem auch aus der Tatsache hervorgeht, daß vorausgehende Jahrhunderte es nicht für wichtig hielten, die Kleidung des Menschen um ihrer selbst willen der Nachwelt zu überliefern. Dieser Wunsch taucht erst mit dem Ende des 15. Jahrhunderts auf. Jetzt erst geben Künstler die Tracht ihrer Zeit als spezifische Trachtenstudie I wieder und Menschen halten ein Konterfei ihres Wesens inklusive ihrer Gewänder für wichtig II.

Dem äußeren Leben und Treiben, den Sitten und Gebräuchen bringt man ein starkes Interesse entgegen. Alle Verhältnisse und Vorgänge werden illustriert. Das gesamte Volks- und Kulturleben wird in bildlichen Darstellungen eingefangen und man bemüht sich die äußeren Zustände der Zeit quellenmäßig der Nachwelt zu übermitteln III.

Wie in den graphischen Werken finden sich von nun an auch in Memoiren rein kulturhistorische Züge. Der Schilderung der Tracht wird dabei ein bevorzugter Platz eingeräumt. Ebenso widmen ihr Tagebücher und Stammbücher von Reisenden und Studenten mehr und mehr ihre Aufmerksamkeit IV.

In allen Ländern entstehen Trachtenbücher, V die freilich viel Phantasie enthalten. Sie dienen einander vielfach als Vorbilder und verallgemeinern. Deshalb können sie auch nicht unmittelbar als Quellen gewertet werden, sondern bekommen ihren Wert erst, wenn sie in Verbindung mit anderem Beweismaterial treten. Immerhin zeigen sie, daß jetzt das Interesse an der Kleidung erwachte. Diese Trachtenbücher sind als Vorläufer späterer kostümgeschichtlicher Werke anzusehen. VI.

Der Drang nach Freiheit und die überschäumende Lebenslust, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so wunderbar in den Formen der Kleidung ausdrückten, kommen um die Mitte des Jahrhunderts mit Beginn der Gegenreformation zum Erstarren. Die dunkle, ernst wirkende und steife spanische Tracht wird von 1540 an von den höheren Ständen übernommen und ungefähr zwei Dezennien später hat sie sich auch in breiteren Schichten der Bevölkerung

durchgesetzt. Der Einfluß des Bürgertums auf die Gestaltung des Kostüms geht verloren.

Die Frauentracht in der Zeit von 1490 bis 1550 ist aus verschiedenen Gründen einer besonderen Betrachtung wert.

1. Diese Epoche ist der Abschluß der oben genannten langwährenden Entwicklung, die man mit Verbürgerlichung bezeichnen kann. Die Tendenzen des vorausgehenden Jahrhunderts sind vollständig zum Durchbruch gekommen.
2. Um die Wende des 15. Jahrhunderts setzt sich eine andere Auffassung vom Körper durch. Es tritt eine bewußte Einstellung des Menschen zu seiner Kleidung ein und damit muß auch in der Kostümgeschichte eine neue Zeit anbrechen.
3. Das Kostüm dieser Jahrzehnte ist so eigenartig, daß es in der damaligen Welt und noch heute deutsches Wesen schlechthin verkörpert. Es ist Nationaltracht.
4. Gerade an dieser Zeit läßt sich beweisen, wie sich geistige Strömungen im Gewand ausdrücken und wie äußeres Zeitgeschehen Gewandformen beeinflußt.

Im ganzen gesehen stellt die zur Betrachtung stehende Zeit einen Kontrast zur vorhergehenden dar, wie er immer wieder in der Kostümgeschichte zu beobachten ist. Den schlanken und spitzen Formen der Gotik treten nun breitgelagerte runde und wulstige Formen gegenüber, die auch auf anderen Gebieten die Frührenaissance charakterisieren. Schnitt, Farben und Ausschmückung der Kleidung stehen im engsten Zusammenhang mit den geistigen Strömungen der Zeit, Renaissance und Reformation.

Die Arbeit erstreckt sich mit ihren Untersuchungen vornehmlich auf die bürgerliche Frauenkleidung der süddeutschen Gebiete, insbesondere auf die der Städte Nürnberg, Augsburg und Basel. Diese Einschränkung dürfte damit gerechtfertigt sein, daß diese Städte als Metropolen der Politik, des Handels und der Kunst in der damaligen Zeit Gewandformen am reinsten ausbildeten. Der wohlhabende Bürgerstand dieser Reichsstädte ist neben den Fürstenhöfen tonangebend in Fragen der Kleidung.

II. Quellen.

Die zuverlässigsten und idealsten Quellen sind Originalstücke von Gewändern. Leider sind jedoch Originalgewänder kaum erhalten. Was auf uns gekommen ist und in Sammlungen studiert werden konnte, ist nicht so reichhaltig, daß es auch nur annähernd ein vollständiges Bild vermitteln könnte. Zierendes Zubehör wie Taschen, Ketten u. dgl. ist zahlreicher vertreten als Kleidungsstücke. I.

So müssen denn fast ausschließlich die Werke der bildenden Kunst Aufschluß geben. An erster Stelle steht hier die Malerei, die den Vorteil hat, daß sie sowohl Form als auch Farben der Kleidung wiedergibt und das verarbeitete Material mit seiner Musterung charakterisiert. In der zur Untersuchung stehenden Zeit spielt die Farbe noch eine so gewichtige Rolle in der Erscheinung des Menschen, daß man ohne Kenntnis der farbigen Wirkung damaliger Gewänder kein abgerundetes Bild erhält.

In zweiter Linie konnten graphische Blätter II und Buchillustrationen mit Gewinn als Quellen herangezogen werden. Sie geben durch die Frische ihres Vortrages, durch ihre Vielzahl und die Verschiedenheit ihrer Sujets eine lebendige Anschauung. Auch in Werken religiösen Inhalts taucht immer wieder das Zeitkostüm auf.

Manchmal konnte auch die Plastik als Beweismaterial dienen, da sie, sofern es sich um eine Vollplastik handelte, eindeutig die Machart eines Gewandteiles zu erkennen gab.

Viel brauchbares Material lieferte das Kunstgewerbe. Gebrauchsgegenstände, Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Glasmalereien, Schmuck, Spiele und Medaillons bringen immer wieder Darstellungen von Menschen im Zeitkostüm.

Schließlich waren es auch literarische Quellen, die herangezogen wurden. Voran stehen die Kleiderverordnungen der Reichstage und Luxusverordnungen der Städte. Lehrgedichte und Reden der Moral-

und Sittenprediger beleuchten da und dort ebenso einen besonderen Zustand oder geißeln Untugenden und Torheiten. Der Gewinn, der daraus für unsere Untersuchungen gezogen werden konnte, ist nicht groß, da sie meistens an Einzelheiten hängen bleiben.

Aus der Fülle des vorhandenen Materials wurden jeweils nur besonders aufschlußreiche Werke ausgewählt.

III. Die einzelnen Gewandteile.

Vorbemerkung:

Es kann nicht Aufgabe vorliegender Studie sein alle Variationen der vorhandenen Gewandformen darzustellen, an denen besonders die Frisur und die Kopfbedeckungen so reich sind. Vielmehr mußte jeweils der Kern herausgeschält werden, damit sich Leitformen erkennen ließen und die große Entwicklungslinie verfolgt werden konnte. Man muß ferner beachten, daß verschiedene Frisuren und Kopfbedeckungen gleichzeitig getragen wurden und ihre Dauer sich über Jahrzehnte erstreckte. Scharfe Grenzen lassen sich hier schwer ziehen. Trotz des Nebeneinanders der Formen fließt aber im Stillen eine Entwicklungstendenz, die zu verfolgen wichtig erschien.

1. Frisur.

Gegenüber dem ausgehenden Mittelalter treten in der Frisur insofern Änderungen ein, als die künstlichen Haargebäude einer Tuffen- und Hörnerfrisur verschwinden. Diese schlossen das Haar als formbare Masse „in ein festes tektonisches Gefüge ein, das jedes freie Spiel der Haare" unmöglich machte. 2/3. Durch die Hauben, die um die Jahrhundertwende getragen werden, wird die Frisur zum großen Teil oder vollständig verdeckt. 4. Neue Kopfbedeckungen werden durch Frisuren nicht mehr bedingt, wie es in dem vorhergehenden Jahrhundert der Fall war. I. Das Haar erhält seine Freiheit zurück, bis es schließlich lose und unverkürzt herabhängend Nacken, Rücken und Schultern umgibt. Diese Art das Haar zu tragen dauert bis ca. 1530 an. Dann verschwindet es wieder in der Kalotte und es bleiben nur noch einige Löckchen an den Schläfen sichtbar.

Eine chronologische Reihenfolge der Frisuren zu geben ist nicht möglich, da verschiedene Arten gleichzeitig getragen werden. Es ergeben sich einige Grundformen, die auf mancherlei Art variiert immer wieder anzutreffen sind und folgendermaßen charakterisiert werden können.

a) Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt rings um den Kopf frei herab. 5/6/7/8. Diese natürliche Haartracht bleibt jetzt Jungfrauen und Bräuten vorbehalten. II. Auch unter dem Barett der Zwanzigerjahre wird offenes Haar getragen. 9.

b) Das Haar wird in der Mitte gescheitelt, in Zöpfe geflochten und diese werden von unten nach oben über die Mitte des Kopfes gelegt, wo sie mit ihrem dünnen Ende aneinander stoßen und befestigt werden. 10/11. Die Zöpfe sind vielfach mit Bändern umwickelt und unterbunden. III. Die Flechten wurden wohl auch so gelegt, daß sie nicht auf der Scheitelhöhe des Kopfes zusammentreffen, sondern am Hinterkopf. 15/16. Aus dieser Art das Haar zu tragen entwickelt sich schließlich ein Hinterhauptknoten. IV.

c) In der Mitte des Kopfes wird das Haar verknotet. Die Haarenden flattern frei. 17.

d) Das Haar wird in Zöpfe geflochten, die frei herabhängen und an ihren Enden miteinander verbunden sind. V. 18/19/20.

Mit Einführung der Kalotte hat die Frisur nur noch ein bescheidenes Dasein. Die ganze Masse des Haares wird durch diese Netzhaube aufgenommen.

2. Kopfbedeckungen.

Das späte Mittelalter zeichnete sich durch eine Vielzahl von Kopfbedeckungen aus, die um die Jahrhundertwende verschwinden. Was bis zum Aufkommen des Barettes, das aus der Männertracht übernommen wurde, fortdauert, sind einige Haarzierden und praktische Kopfhüllen, unter denen die Hufeisenhaube als Weiterentwicklung der Kugelhaube eine dominierende Stellung einnimmt. Das Verhältnis von Haar und Kopfbedeckung ändert sich gegenüber der Gotik vollständig. Das künstlich geformte Haar bildete damals den Unterbau der Kopfbedeckungen, deren Zweck darin bestand, den ganzen Körper zu überhöhen, der Gestalt einen Abschluß zu geben oder diese nach oben zuzuspitzen. (Hörnerhaube, Hennin). 3, 21, 22. Die Nachwirkungen dieser Formen äußern sich noch in den verschieden drapierten Kopftüchern der steifen Leinenhaube und in der Hufeisenhaube. Diese Kopfbedeckungen bilden mit der Frisur ein Ganzes, wobei letztere, bereichert mit Drahtgestellen als künstlichen Stützpunkten den Kern abgibt, dessen äußere Umfassung als Kopfputz erscheint. Mit dem Aufkommen des Barettes, welches die typische

Kopfbedeckung des 2. und 3. Jahrzehntes ist, wird diese starke Bindung aufgegeben. Der Kopfputz wird zur Kopfbedeckung.

a) Schapel I (schápël, schappil).

Aus dem Mittelalter hat sich das Schapel 23 erhalten. Es war ein Kranz aus frischen oder künstlichen Blumen 24/25, der mehr oder weniger dicht geflochten den Kopf umgab. II. Ein schmales Band mit oder ohne Edelsteine und Perlenstickerei, dessen Enden frei herunterhingen, vertritt oftmals die Stelle der Blumen. 26/27/28. Im zweiten Viertel des Jahrhunderts wird das Schapel selten. III.

b) Fransenschapel.

Gerne fügen junge Mädchen bei frohen Anlässen dem Band im Nacken einige auf gleiche Länge geschnittene Fransen an, wodurch das Fransenschapel entsteht. 29/30/31/32/33/34/35.

Man darf wohl annehmen, daß die Fransen aus gefärbtem Material hergestellt waren. I. Die Dauer des Fransenschapels geht mit der des einfachen parallel. II.

c) Kopftuch und Schleier.

Als Ausgangspunkt aller Kopfbedeckungen, die durch Anlegen einer Binde hergestellt wurden, ist das Gebende zu betrachten. I. Aus ihm entwickelten sich die praktischen Kopfhüllen, 38/39/40/41/42/43 die sich durch das Mittelalter im Kostüm der vornehmen Frau bis in das 16. Jahrhundert erhalten haben. Wenn sie auch nach 1520 aus bildlichen Darstellungen mehr und mehr verschwinden, so bedienen sich derselben die Frauen niederer Stände sicherlich noch und das Kopftuch wurde auch weiterhin von Bürgersfrauen im Hause getragen. II.

Die Anbringung des Tuches kann verschiedener Art sein, was mi der Größe desselben zusammenhängt. Lange und schmale Binden gestatten ein Umwinden des Kopfes und die Fülle des Materials kann selbst nach einer Verknotung im Nacken noch rechts und links vom Kopf frei herabhängen. Gegebenenfalls wird mit diesen freien Enden das Kinn verhüllt. III. Kleinere Tücher und durchsichtigere Gewebe bedecken manchmal den Kopf in kunstvoller Drapierung, die sich nach dem Geschmack und Geschick der Trägerin richtet. Mitbestimmend für die äußere Form dieser Kopfhülle ist auch die darunter befindliche Haartracht. Wird ein Schleier getragen, so befindet sich der Saum desselben in der Höhe der Augenbrauen. Aus diesen Kopfhül-

len, die beim Gebrauch jedesmal neu angelegt werden mußten, entstanden die festgearbeiteten Hauben.

d) Hufeisenhaube.

Aus der Kugelhaube entwickelte sich die Hufeisenhaube, welche wir als die für das ausgehende Mittelalter typische Kopfbedeckung Süddeutschlands ansehen müssen. Die Haube beginnt am Haaransatz und steigt dann von der Mitte des Kopfes an in steiler Kurve nach oben, sich radial verbreiternd. 44/45. Die Verbreiterung wird durch ein Drahtgestell und Wattierung erreicht. 23. Die Stoffmenge wird nun im Nacken zusammengeführt und durch eine kleine Spange gehalten. 46/47. Hinter dem größten Umfang schließt die Haube nicht kugelförmig sondern flach ab.

Unter der Haube wird vielfach ein Schleier sichtbar, der die Stirne bedeckt. Seine vordere Kante wird aus vielen übereinander liegenden Fältchen (mhd. fach) gebildet. 48/49/50. Diese Art der Kantenbildung gehört der Entstehungszeit der Haube an. I. Ebenso war das Tuch, welches die Haube am Kopf festhält und im Nacken geknotet wurde, in der Frühzeit gebräuchlich. Seine gleichzeitige Verwendung als Kinnbinde verliert in den folgenden Jahrzehnten an Bedeutung. Schließlich war die Verhüllung des Kinnes und Gesichtes bis zu den Augen nur noch bei festlichen und feierlichen Anlässen Sitte, so daß die Kinnbinde zum seitlichen Anknüpfen eingerichtet wurde. 55. Bald bemächtigte sich der anfangs weißen, aus Seidenzeug gefertigten Haube eine reiche Verzierung. 56/57. Insichgemusterte farbige Streifen ziehen sich bei der Stirne beginnend dekorativ über das „Hufeisen" und laufen im Nacken zusammen. 58/59. Stickereien mit Gold- und Silberfäden sind nicht selten. Auch das Aufnähen von Borten und verstreuten Applikationen war Sitte. 60/61. Nach 1500 verliert die kammartig aufragende Kopfbedeckung an Umfang und legt sich mehr der natürlichen Form des Kopfes an. 61. Die rückwärtige Abplattung bleibt. Unschwer läßt sich die Verbindungslinie zur Kalotte erkennen, die nichts anderes darstellt als eine Kopf- und Haarhülle in ihrer zweckmäßigsten Form ohne jede Drapierung und Auspolsterung. Nach 1530 finden sich keine Hufeisenhauben mehr.

e) Steife Leinenhaube.

Eine besondere Stellung nimmt die steife Leinenhaube ein. Ein großes Leinentuch wird über ein Drahtgestell gelegt und gibt mit seinen komplizierten Brüchen dem Kopf einen gewaltigen Aufbau. Diese

Haube war besonders im fränkischen Gebiet nachzuweisen. 62/63/55. Offenbar war es eine beliebte Kopfbedeckung der Nürnbergerinnen beim Kirchgang und religiösen Handlungen überhaupt. I. Mit ihr verwandt sind die gesteiften Leinenhauben vom Niederrhein. 65. Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verschwindet sie.

f) Kalotte.

Mit dem französischen Wort „Calotte" bezeichnen wir eine netzartige Haube aus wollenen und seidenen Schnüren, die durch Stikkerei mit Gold und Perlen verziert wurde. I. Ihr Zweck war, das Haar vollständig einzufangen. Aus den vielen Variationen lassen sich 3 Typen herausstellen.

1. Die Unterlage der Kappe besteht aus Gold- oder Silberbrokat oder Seide und wird zur Verschönerung und Bereicherung noch mit einem Netz von Goldfäden überspannt, auf dessen Kreuzungspunkten Edelsteine und Perlen sowie flache geschlagene Goldplättchen angebracht wurden.

2. Die Kappe besteht aus Goldstoff und wird mit roten oder blauseidenen Fäden überzogen.

3. Das Material der Kappe ist rotes oder blaues Zeug, als Netzgeflecht verwendet man Gold- und Silberfäden.

Die Möglichkeiten in der Kombination des Materials und der Anordnung der Verzierung sind fast unerschöpflich. 66/67/68/69/70/71/72. Mit dem Aufkommen des Barettes erwuchs der Kalotte eine wichtige Aufgabe. An ihr wurde das flache tellerförmige Barett befestigt, dessen „magischer" Halt sich so auf natürliche Weise erklärt. Von Frauen wie von Männern wird sie seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts getragen und kommt erst wieder mit der Umbildung des Barettes zur Toque nach 1540 außer Gebrauch. Nach einer Reichsordnung von 1530 sollte die silberne und goldene Kalotte nur den Fürsten und dem Adel vorbehalten bleiben, wogegen den Geschlechtern die seidene zustand.

g) Barett.

Früher meist mit Biret (ital. beretta, sp. biretta, vom spätlat. birrus, byrrus = Kleid von flockigem Stoff) bezeichnet. Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird es für Männer die gewöhnliche Kopfbedeckung. Von ihnen übernehmen es die Frauen. I. Es ist in seiner ursprünglichen Form eine Kopfbedeckung mit flacher Mütze und brei-

ter Krempe aus weichem Stoff. Die Entwicklung des Frauenbaretts ist annähernd gleichlaufend mit der des Männerbaretts. Ausschmükkungen mit Federn, Bändern und Anhängern sind bei beiden Geschlechtern beliebt. Aus der Mannigfaltigkeit der Formen sollen fünf Leitformen herausgestellt werden.

1. Das Barett mit hochstehendem Rand,
2. das Barett mit Klappen,
3. das geschlitzte Barett,
4. das große, flache Barett,
5. das kleine Barett.

1. Die Mütze oder das Barett mit hochstehendem, schräg nach außen sich erweiternden Rand muß als Ausgangspunkt aller späteren Formen betrachtet werden. Durch die Trennung des Randes an den Seiten in ein Vorder- und Rückteil war es möglich, entweder das vordere herunterzuschlagen und das Rückteil hoch zu stellen oder umgekehrt. 73. Die beiden Schirmteile waren so gearbeitet, daß die inneren Ecken übereinander fielen und sich deckten. Die Möglichkeit, das rückwärtige Randteil herabzuklappen und so den Hinterkopf und die Ohren zu schützen, verschaffte dieser Form des Barettes eine große Beliebtheit, sodaß es sich neben anderen bis 1550 erhält. 74. Daß vielfach auch beide Teile des Randes hochgeklappt waren, darauf deuten die reichen Verzierungen aus Schnurapplikationen, Steften und Medaillen hin. 73. Schon diese einfachen Mützen wurden mit langen Federn geschmückt. 74.

2. In seiner weiteren Entwicklung wird das Barett mit Klappen versehen, die ursprünglich beim Männerbarett den Zweck hatten, die Kopfbedeckung unter dem Kinn festzuhalten. Diese Klappen werden nach oben geschlagen und treffen in der Mitte des Kopfes mit ihren abgerundeten Ecken aufeinander, wo sie durch einen Knopf oder durch Schnürung gehalten werden. 75. Die Klappen sind auch so an das Barett geschnitten, daß sie vorne über der Mitte des Schirmes zusammentreffen und sind mit einigen Stichen oder Steften geschmückt. 76/77. Eine heruntergeschlagene Krempe, die den Hinterkopf umgibt, findet sich auch bei dieser Art des Barettes.

3. Im Barett fand die herrschende Sitte des Schlitzens der Kleidungsstücke ein willkommenes Objekt. II. Bald tauchen Barette auf, deren Rand nicht mehr nur aus zwei Teilen bestand sondern vielfach geteilt war. 78. Diese Randstücke erweckten den Eindruck als sei der Rand von außen her in Teile zerschnitten, wenn sie frei neben-

einander standen. Verband man diese einzelnen Teile derart, daß jede Lasche zwei senkrechte Schlitze erhielt, durch welche ein Band gezogen wurde, so entstand auf jedem Randteil ein kleiner Bausch. Zahlreiche Varianten bietet die Verbindung der einzelnen Laschen. Zur Bereicherung schmückte man das Barett mit überhängenden Federn. Meistens waren es Straußenfedern, 79/80 doch kommen auch langstielige Hahnenfedern 81 und Adlerfedern vor.

4. Das große flache Barett findet sich in Darstellungen in Süddeutschland selten. Seine Herstellung soll nach Hottenroth so bewerkstelligt worden sein, daß man zwei gleichgroße Stoffstücke in Kreisform an ihren Rändern miteinander verband. In den unteren Teil wurde ein flacher Kopf eingebaut. Zur Erhaltung der starren Form war ein Stab, von einem Rand über den Kopf zum andern verlaufend mit eingearbeitet. 82/83. Auch bei dieser Form findet sich ein reicher Schmuck von Federn oftmals auch derart, daß nur ein leichter Flaum die Peripherie des Barettes zierte 84 oder daß ringsherum am Rand kleine Bäuschchen aus Federn gebildet wurden. 85/86. Das geschlitzte Barett sowohl als auch das große, flache Barett hatten ihre Halt an der Kalotte. Dadurch war es auch möglich sie schief aufzusetzen, wodurch auf einer Seite des Kopfes die Kalotte sichtbar wurde. 68. Etwaige vorhandene Schnüre oder Riemchen, die zum Festhalten des Barettes gebraucht wurden, waren niemals an dasselbe fest angearbeitet, sondern hingen lose durch den Schirm hindurch. 87/88. Es zeigt sich auf Darstellungen, daß sie den Zweck des Festhaltens absolut nicht zu erfüllen hatten, wenigstens nicht so lange das Barett am Kopf saß. Erst wenn es über den Rücken herabhing erfüllten diese Schnüre ihren Zweck.

Verschiedene Darstellungen weisen darauf hin, daß das Tragen des Barettes das Vorhandensein der Kalotte nicht unbedingt erforderte, denn es gibt auch ebenso gut offenes Haar wie Zöpfe unter allen Barettarten. 89/90/91/92/93/94.

5. Von 1540 ab nimmt das Barett sehr an Umfang ab und schmilzt eigentlich zu einer kleinen Kappe oder Mütze zusammen. 95/96/97/69. Der übermäßige Schmuck verliert sich und mit ihm verschwindet auch die Farbigkeit. Es bleibt eine kleine dunkle Kopfbedeckung, welche nur noch mit einigen gezackten Rändern oder bescheidenem Schmuck an die einstmalige Pracht erinnert.

Das Material für Barette war Samt, Seide und Filz. Die Farben standen zu der Farbe des Haares in geschmackvollem Kontrast. Blondinen trugen häufig schwarze Barette, die mit rotem oder gelbem

Band durchzogen waren. Das kleine oder spanische Barett bildet den Übergang zur Toque, welche schon wieder ansteigende Linien aufweist.

3. Schaube.

Das Aufkommen der Schaube als Kleidungsstück der Frau konnte Ronsdorf für die Sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts bildlich belegen. 102. Paul Post I erklärt die Entstehung der Schaube aus dem Tappert. Zweifellos ist sie ein Kleidungsstück, das als Übergewand, als Mantel, anzusprechen ist. Sie war ein beliebter Überzieher, ein Festtagskostüm und Repräsentationsgewand der Patrizierin. In ihrer ursprünglichen Form war sie mit einer Schleppe versehen und wohl ohne Taille gearbeitet. Bald büßt sie jedoch ihre Schleppe ein, wird auf die Füße verkürzt und erhält eine Taille. Dabei bildet sich an der Brust ein großer bogenförmiger Ausschnitt, der den reichverzierten Brustlatz des darunter befindlichen Kleides sehen läßt. Die Ärmel waren eng und hatten Stulpen, welche über die Hand bis an die Finger reichten. Als Material diente dunkler Stoff. Zur Bereicherung besetzte man sie an den Rändern entlang sowie an den Stulpen mit Samt und verbrämte sie am unteren Saum mit Pelz. Unterhalb der Brust wurde sie vernestelt. 98/99/100/101.

Eine zweite Art von Schaube wurde nach Hottenroth in Adelskreisen getragen. Diese glich in ihrem Zuschnitt mehr der Männerschaube ohne Taille. Am Hals hatte sie einen Kragen von Hermelin, der spitz nach unten bis an den Saum verlief. Armschlitze ließen die bauschigen Ärmel des Kleides oder Leibchens hervortreten.

4. Goller.

Das Wort Goller oder Koller (mdh. goller, koller, kuller) sagt eigentlich soviel wie Halskragen. Jedoch bedeckte es nicht nur den Hals sondern den ganzen Oberkörper. Die Mode des Dekolletierens brachte dieses Kleidungsstück als notwendige Folge mit sich, wenn man Hals, Schultern, Nacken und die unbedeckten Teile der Brust gegen Kälte bzw. Wärme schützen wollte. Diesem ursprünglichen Zweck entsprechend reichte das Goller über die Schultern herab und konnte vorne in der Mitte zugehackt werden. 103/104/105/45/99. Wurde es nur zur Zierde getragen, I wie dies nach Verschwinden der Dekolletierung 1540 der Fall war, so schmolz es zu einem kleinen leichten Überhang zusammen. Das Kleidungsstück war meist aus einem Stück gearbeitet, allenfalls wurde zur Bildung des Stehkragens

zwischen die vorne aufsteigenden Spitzen ein rechteckiges Stück eingesetzt. Zur Anfertigung verwendete man vorzüglich Samt II mit Seidenfütterung oder umgekehrt. In besonders kalten Tagen und zum Schutze gegen Nässe bevorzugte man Pelz- bzw. Ledergoller. 106. Es finden sich auch Goller mit reicher Verzierung in Form von Stickerei. 107. Als Luxuskleidungsstück tragen es fürstliche Damen aus Goldstoff mit Hermelin besetzt. Das zweifellos praktische und kleidsame Kleidungsstück ging in einigen Gegenden Deutschlands in die Volkstracht über und hat sich besonders in den Rheingegenden bis in das 17. Jahrhundert erhalten.

5. Plissémantel.

Anstelle der Schaube trugen Bürgersfrauen ein Kleidungsstück, das man als Plissémantel I bezeichnen kann. Vornehmlich wurde er zum Kirchgang in Verbindung mit der gesteiften Leinenhaube getragen. II 108/109/110/111/112. Dieser Mantel war ärmellos aus einem rechteckigen Stück Tuch gearbeitet, das oben an einen runden Halskragen in Falten gelegt angesetzt wurde.

6. Kleid.

a) Rock.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde in Deutschland als Obergewand ein Kleidungsstück getragen, das im Schnitt dem burgundischen Rock gleicht, jedoch spezifisch deutsche Formen aufweist. Rondorf schildert dieses Gewand folgendermaßen:

> „Man verzichtet fast durchweg auf den Kragen, verziert den spitz zulaufenden Ausschnitt durch horizontale Verschnürung, die anstatt des Brustlatzes den Ausschnitt zusammenhält und das weiße Hemd durchscheinen läßt. 12. Anstatt des breiten Gürtels, welcher den Absatz von Rock und Taille betont, liegt um die Hüften entweder ein ganz schmaler Riemen, an dem die Schlüssel und Scheren hängen, oder aber man verzichtet ganz auf den Gürtel. Der Ärmel, in Burgund als mäßig weite Röhre gearbeitet, welche bis zum Handgelenk reicht, umspannt in Deutschland eng den Arm und nimmt das Motiv der Schnürung an der Hinternaht des Ärmels nochmals auf. Dieses Gewand nimmt einen ganz anderen Charakter an. Es ist nicht wie das französische nur auf die einfache große Linie, die ohne Unterbrechung fortgeführt wird, angelegt, sondern es erfährt

gerade durch die Schnürung an den Kanten eine dauernde Brechung der Umrißlinie, und bringt dadurch eine für Deutschland bezeichnende Unruhe nicht nur in den äußeren Kontur, sondern auch in die Binnenzeichnung des Gewandes".

Es muß noch hinzugefügt werden, daß der weite, faltenreiche Rock in einer Schleppe endigt.

Die Weiterentwicklung dieses Obergewandes, welches als Kleid bezeichnet werden soll nimmt in der Reformationszeit folgenden Verlauf. Die Betonung der Trennung von Rock und Leibchen wird nicht nur äußerlich weiter getrieben, sondern das Kleidungsstück zerfällt praktisch auch in diese beiden Teile. Die kurze Taille, welche durch Gürtung dicht unterhalb des Busens gebildet wurde, hat die Neigung, sich nach unten zu verlängern und die natürliche Gürtellinie zu erreichen. Gleichzeitig damit geht die Reduzierung der Schleppe und somit des Rockes in seiner Länge. 70/79. War ursprünglich Leibchen und Rock im ganzen zugeschnitten, so vollzieht sich nun die Trennung vorerst in der Form, daß beide Teile nur noch vorne zusammenhängen. Im Rücken sind Rock und Leibchen voneinander getrennt. Die dichte durchgehende Faltenbildung des Rockes verlangte, daß das Rockteil im Rückteil oben breiter zugeschnitten wurde als das Leibchen. Die endgültige Trennung von Rock und Leibchen ist im 3. Jahrzehnt erreicht. Der Rock fällt jetzt in gleichmäßigen Röhrenfalten bis auf die Füße und ist ringsum gleichlang. 42/115.

Der lange Rock mit Schleppe in der Übergangszeit um 1500 war beim Laufen sehr behinderlich und man nahm ihn deshalb seitlich oder vorne etwas hoch oder bauschte ihn über dem lose hängenden Gürtel. 81. Dadurch wurde das Untergewand sichtbar. Dieses verzierte man deshalb an seinem unteren Saume mit Bändern oder mit Pelzverbrämung. Nachdem eine normale Länge des Rockes erreicht war, verlor das Untergewand an Bedeutung.

b) Leibchen und Latz.

Die Taille des burgundischen Rocks war auf der Brust und im Rücken bis zum Gürtel spitz ausgeschnitten. Der Ausschnitt wurde von einem Kragen eingefaßt, welcher vom Gürtel bis zu den Schultern sich verbreiterte um im Rücken wieder an Breite abzunehmen. Durch die Verschnürung hindurch wird das Hemd oder ein Brokateinsatz sichtbar. In der Folgezeit verlängert sich das Leibchen nach unten und erreicht schließlich mit seinem unteren Saum die natürliche

Stelle der Taille. Der große Ausschnitt, durch den fast die ganze Brust entblößt wurde I 78 wies einfache Schweifungen auf oder war gerade 79/80/81/84. Vielfach reichte er bis unter die Brüste ja sogar bis an den Gürtel. Durch Einnähen unter der Brust und an der Seite wurde das Leibchen eng anliegend. Man trug Leibchen, die vorne geöffnet waren und solche, die an der Seite geschlossen wurden. Das vorne verschnürbare Leibchen behauptet sich weiterhin. Die Verschnürung wird mit Litzen bewerkstelligt. 117/118/82/119.

Während die weibliche Jugend bis 1535 den Ausschnitt am Leibchen unausgefüllt ließ, so daß die obere Brust samt Hals entblößt war, verdeckten die Frauen diesen Ausschnitt mit einem Latz 98/61/80/5 oder mit dem Saum des Hemdes. 120/4/57.

Unter Latz versteht man eine drei- oder viereckige steife Unterlage, die mit Seide oder Samt überzogen war. Auch Brokatstoffe waren beliebt. Die Ausschmückung mit Sickereien aus Gold- und Silberfäden, Perlen und Flitterwerk ist naheliegend. Heute findet man den Latz noch in Volkstrachten als „Vorstecker".

Vom 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an ändert sich das Aussehen vollständig. Der spitze Ausschnitt verschwindet. Eine Gerade, die sich über die ganze Brust erstreckt, schließt den Ausschnitt scharf ab. Der Saum des Hemdes wird sichtbar und bietet die Möglichkeit für Verzierungen.

c) Ärmelformen.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Zeit der Schlitztracht. Es steht fest, daß der Anstoß zu dieser Art die Kleidung zu gestalten von den Landsknechten stammt. Das bürgerliche Kostüm und besonders dasjenige der Frau bot an sich nur an einigen Kostümteilen Raum für Schlitzung. I. Abgesehen vom Barett bieten nur Leibchen und Ärmel eine Möglichkeit hiezu. Da der Ausschnitt des Leibchens sehr groß ist, bleibt nur ein mehr oder weniger breiter Streifen vom unteren Saum des Leibchens bis zum Saum des Ausschnittes, welcher mit Schlitzen versehen werden konnte. 79/121/122.

So bleiben am Gewand selbst nur die Ärmel übrig, die allerdings auch einen großen Formenreichtum aufweisen. II. Die Darstellung aller Variationen bringt keine Klarheit und es ist auch hier wiederum besser, die Entwicklungslinie aufzuzeigen, um Ordnung in die Fülle der Formen zu bringen. Drei Stadien seien herausgegriffen.

1. Um die Wende des Jahrhunderts herrscht der eng anliegende und lange Ärmel noch vor, der bis an des Handgelenk reicht. 12.

Bei eventueller Verkürzung bedeckt er immerhin noch den halben Unterarm. Einige Verzierungen mit Schlitzen deuten bereits die kommende Wandlung an. 123. Am Oberarm ist der Ärmel rückwärts bis zum Ellenbogen aufgeschnitten und läßt den meist weißen Ärmel des Untergewandes bzw. Hemdes hervorquellen. 124. Besonders am Ellenbogen tritt er tütenförmig heraus. 66. Um trotz der Schlitzung ein enges Anliegen auf der Vorderseite des Ärmels zu erreichen, band man ihn rückwärts ein- oder mehrmals zusammen, wodurch wiederum bei der hervortretenden Stoffülle Bauschen entstehen. 124. Hinzu kommen kurze Schlitzungen und somit auch kleine Bäuschchen direkt am Armloch. 117. Derartige Ärmel finden sich namentlich an den Kleidern mit kurzer Taille.

2. Bei den Kleidern mit verlängerter Taille war ein Ärmel üblich, dessen besonderes Charakteristikum es ist, daß er eine nach vorne sich erweiternde Stulpe besitzt, die bis in die Mitte der Finger reicht. 70. Schlug man diese Stulpe zurück, so wurde das Futter des Ärmels sichtbar, 98 weshalb man ihm hinsichtlich des Materials und der Farbe eine besondere Aufmerksamkeit schenken mußte. Zunächst wurden die engen Teile dieses Ärmels bereichert durch Schlitze und Puffen. Das natürliche Hervortreten des Untergewandes genügte nicht mehr und die Schlitze wurden bunt unterlegt. Die bauschigen Einsätze an der Achsel und am Ellenbogen überzog man mit Schnüren. 125.

3. Den Höhepunkt der Entwicklung deutet das Auftreten der Krause am Handgelenk nach dem Fortfall der Stulpe an. 79. Einmal findet sich ein Ärmel, der am Oberarm bedeutend erweitert ist und noch durch Häufung aufgesetzter Bauschen bereichert wird, während der immer noch eng bleibende Teil im Unterarm eine reihenweise Schlitzung erfährt. 126. Zum anderen — und diese Form war durch nichts mehr zu überbieten — wurden die bauschigen Einsätze derart vergrößert, daß sie den ganzen Arm bedeckten. Die abwechselnde Anwendung von Bauschen und Krausen, die Hinzugabe von Schleifchen und Bändern stellt schließlich das Endstadium der Entwicklung dar, welches in die Zeit um 1530 fällt. 79/68. Von da ab tritt eine nüchterne Vereinfachung ein.

Eine besondere Art von Ärmeln, die eigentlich nur dekorativen Zweck hatten und aus dem 15. Jahrhundert stammten, sind die Flügelärmel. Sie wurden rückwärts mit in das Armloch eingesetzt und fallen in beträchtlicher Länge frei herab bis auf den Saum des Kleides. Beim Schreiten legte man sie über den angehobenen Unterarm. 48.

Eine besondere Kuriosität bilden Kleider, bei denen nur ein Ärmel mit Perlen reich bestickt ist, während der andere ohne jede Verzierung bleibt. 59.

Eine Zusammenschau der Formen von Rock, Leibchen und Ärmel zeigt die Wandlung gegenüber dem burgundischen Rock am deutlichsten. Der Rock verliert seine Schleppe und bedeckt noch die Füße ringsum in gleicher Länge gearbeitet, das Leibchen ist von ihm getrennt, sein Ausschnitt wird waagrecht und breit abgeschlossen, der Saum des Hemdes wird sichtbar. Die Ärmel erhalten die denkbar reichste Anhäufung von Detailformen. An die Stelle des senkrechten Aufbaues tritt der horizontale.

7. Schürze.

Die Erklärung Ronsdorfs, daß sich die Schürze — die für das Mittelalter selten zu belegen ist — aus dem Sorcot oder Oberrock mit weiten und tiefen Armschlitzen entwickelte, ist sehr einleuchtend. Bringt sie doch damit eine Erklärung für die Doppelschürze. Aus der Bemerkung, „daß das profane Leben und Menschen bei der Verrichtung ihrer Arbeit kaum dargestellt wurden" geht aber hervor, daß Ronsdorf mit dem Gebrauch der Schürze auch im Mittelalter rechnet. Auf alle Fälle tritt die Schürze, welche bisher nur einen Bestandteil der Hauskleidung bildete, und beim niederen Volk anzutreffen war, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus dieser untergeordneten Stelle hervor und wird ein repräsentatives Kleidungsstück, das auf der Straße und zu festlicher Kleidung getragen wird.

Zwei Formen sind zu unterscheiden:

1. Die Doppelschürze, die in gleicher Weise Vorder- und Rückseite des Körpers bedeckte. 127/128/129/103/130/131.
2. Die einseitige Schürze, welche nur die Vorderseite des Gewandes bedeckt und nicht so lang wie der Rock war. 132/42/110.

Beide Arten wurden mit und ohne Latz 133 getragen und konnten glatt oder gefältelt gearbeitet sein. Die glatten Schürzen erweiterten sich in ihrem oberen Viertel beiderseits in breite Laschen, welche frei hingen. Bei der Latzschürze laufen 2 Träger über die Achsel und halten das Rückteil. Sie ist in der Taille unterbunden, wodurch der Latz leicht überhängt.

Es darf wohl darauf hingewiesen werden, daß der repräsentative Charakter der Schürze sich in den Volkstrachten bis heute erhalten hat. Sie ist dabei oft ausschlaggebend für die farbige Gesamterscheinung der Tracht.

8. Hemd.

Hatte das Hemd im vorausgehenden Zeitraum lediglich den Körper als erste Hülle zu umgeben, so tritt es nun mehr und mehr in Erscheinung und wird sogar für die farbige Wirkung des Gewandes mitbestimmend. I. Schon bei der Beschreibung des Latzes wurde darauf hingewiesen, daß das Hemd vom zweiten Jahrzehnt an dessen Stelle vertritt. Anfangs zeigt sich nur der Saum und bietet Raum für Stickerei und Verzierungen in Gold, Silber und Seide. 4/120/57. Diese ausschmückende Bedeutung des Hemdes berechtigt zu der Vermutung, daß es sich dabei nicht mehr um das Hand, das direkt auf dem Körper getragen wurde, handelt, sondern daß es als Oberhemd in der Form einer Untertaille mit halber Länge anzusprechen ist. Rasch steigt es empor, die unbedeckte Brust in feiner Fältelung zu bedecken, bis es am Hals in einer kleinen Rüsche endigt. 134. Schließlich wird es noch durch ein breites Halsband geschoben und entfaltet sich oberhalb desselben zu einer kleinen Krause, die nach 1540 immer mehr an Umfang zunimmt. 61. Aus ihr entwickelt sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts die große Radkrause. 136.

Die Ärmel des Hemdes treten durch die Schlitze des Obergewandes an Achsel, Oberarm und Ellenbogen und beweisen damit ihre Stofffülle und Länge zugleich.

9. Schuh.

Da es nicht ziemlich war, daß der Fuß der Frau sichtbar wurde, so sind die Belege für die Form des Frauenschuhes auf bildlichen Darstellungen selten. Man kann jedoch an Hand der erhaltenen Originalstücke I mit Bestimmtheit annehmen, daß der Frauenschuh sich mit geringfügigen Abweichungen an die bei Männern gebräuchliche Form anlehnte. Um 1480 kamen bei den Landsknechten die „Entenschnäbel" auf. Die Bezeichnungen „Bärenklause, Ochsen- und besonders Kuhmäuler" lassen darauf schließen, daß bald eine völlige Abplattung der Spitze eintritt, die für den Schuh des ausgehenden Mittelalters typisch ist. II. Es entsteht so eine breite Vorderkappe, welche bisweilen ebenfalls geschlitzt wurde oder durch Ausstanzen eine Musterung erhielt. 135. Die Vorderkappe schrumpft jedoch bald so sehr zusammen, daß sie nur noch den Rand des Fußes umschloß. Im Grunde genommen besteht die Fußbekleidung jetzt nur mehr aus einer Sohle und einem Fersenstück.

Das Material war hauptsächlich Leder. Für zierlichere Damenschuhe mag auch Filz und Tuch verwendet worden sein. In diesem Falle wurden Schuhe noch bestickt. 42.

10. Zierendes Zubehör.

Zur Vervollständigung des Anzuges gehört zu allen Zeiten eine Reihe von kleinem Zubehör, das bald mehr bald weniger zierenden Charakter annimmt. Für unsren Zeitraum seien angeführt:

Gürtel, Handschuhe,
Taschen, Taschentuch.

a) Gürtel.

Er hat eigentlich nicht mehr die Aufgabe Gewänder am Körper zu befestigen oder zu halten, sondern wird lediglich als Schmuck beibehalten. In verschiedener Breite umgibt er den Leib ganz lose und hängt vorne oder seitlich lang herab. Gürtel waren meistens aus Leder gefertigt und mit Samt überzogen. Auch hier bot sich Platz für Bestickung mit Perlen. Das freiherabhängende Ende wurde reichlich mit Goldschmiedearbeit verziert. 61. Gürtel aus einzelnen Metallgliedern sind selten.

b) Taschen.

Am Gürtel mit dünnen Riemen befestigt trägt die Hausfrau eine Tasche in Form eines Zugbeutels zur Aufbewahrung kleiner Gegenstände wie Schlüssel, Schere, Geld, Riechfläschchen. 42/131/51. Von derartigen Taschen hat das Bayer. Nationalmuseum einige schöne Exemplare I. Neben der Tasche hing auch griffbereit ein kleines dolchähnliches Messer. II.

c) Handschuhe.

Zur Vervollständigung der Kleidung gehörte auch der Handschuh, der aus Wildleder gefertigt Schlitze und Ausstanzungen aufwies, wodurch die Fingerringe sichtbar wurden. 9/42.

d) Taschentuch.

(fazzoletto, Fazilletlin, Fazenetlin — heute noch alemannisch Fazzinetli). Der Gebrauch von Taschentüchern muß schon für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts angenommen werden, wenn auch das Taschentuch noch etwas außerordentliches bedeutete. I.

11. Schmuck.

Einen breiten Raum nimmt in der Renaissance der Schmuck ein. Er wird zu einem wichtigen Bestandteil des Kostüms. Nicht nur das Vermögen sondern auch Beruf und Stand sind maßgebend für die Zahl der Schmuckstücke, ihre Art und ihren Wert.

Das bevorzugte Material ist Gold. Dazu kommt eine Reihe von Halbedelsteinen und Edelsteinen, Perlen und Email. I. Das Gerüst der Komposition bildet in der Regel das Gold, ohne damit den Grundakkord für den farbigen Reiz des gesamten Schmuckstückes anzugeben. Dieser wird durch Steine und Schmelz hervorgerufen. Dabei ist es besonders der Schliff und die Fassung des Steines, die immer neue Effekte erzeugen. Die Steine werden entweder in mugeligem d. h. rundem, tafelförmigen oder einfachem Fazettenschliff in zimlich tiefen Kästen gefaßt. So erklärt sich auch die Dicke jener Schmuckstücke. Auf die in künstlerischer und technischer Hinsicht gleichmäßige Behandlung von Vorder- und Rückseite wurde große Sorgfalt gelegt.

a) Halsschmuck.

Schwere und breite Halsketten und Kettenverschnürungen wurden von Männern wie von Frauen getragen. Die einzelnen Glieder waren vielfach gedreht und gewunden, entweder aus massivem Gold oder vergoldetem Kupfer. II. Besonders der sächsische Hof wartete offenbar hierin mit einer Überhäufung III auf, während die süddeutschen Gebiete immerhin noch maßvoll bleiben. 9/68/104. Zu den goldenen Ketten treten noch textile Bänder 70 mit Anhänger III und metallene Reifen, welche die Anfangsbuchstaben von Namen tragen. Religiöse oder allegorische Einzelfiguren und Gruppen bilden bei Anhängern häufig den Mittelpunkt. 137. Auch die Darstellung von Tieren, wie Löwe, Pferd, Hahn, Papagei ist beliebt.

b) Knöpfe — Ringe.

Aus Gold, Silber und Email gefertigte Knöpfe treten erst im dritten Jahrzehnt auf.

Eine besondere Vorliebe hatte man für Ringe. I. Sie werden nicht nur am Ringfinger getragen, sondern sogar am Daumen und auch damit war dem Schmuckbedürfnis noch nicht Genüge getan, auch das zweite Fingerglied wurde mit Ringen geschmückt. 59/68. Im ersten Drittel des Jahrhunderts war das Bedürfnis, seinen Reichtum zu zeigen, so groß, daß man Ringe auch noch an Halsketten und Hutschnüren anbrachte. Nach 1530 tritt wieder eine Beschränkung ein.

c) Armbänder.

Selten wurden Armbänder sowie Ohrringe und Ohrgehänge getragen. Derartige Schmuckstücke lagen nicht im Geschmack der Zeit. Sie bleiben späteren Jahren vorbehalten. I.

d) Hutschmuck.

Außer Federn und Schnüren, Bändern und Schleifen trug man um 1520 Gold- und Silberapplikationen am Barett. Ebenso beliebt waren Medaillons und goldene Knöpfe. 135.

Von all diesen Schmuckstücken sind Originale selten, doch geben uns die Entwürfe für Goldschmiedearbeiten aus Künstlerhänden lebendige Bilder. Dürer, Holbein, Altdorfer u. a. dienten dem Kunsthandwerk mit ihren Entwürfen. Viele ihrer Zeichnungen sind erhalten. Werkzeichnungen von Goldschmieden dagegen fehlen. I.

IV. Zusammenfassung.

Gewand und Körper.

1.

Wie eingangs bemerkt wurde, kann sich eine kostümgeschichtliche Studie nicht in der Untersuchung der einzelnen Gewandformen erschöpfen, sondern muß einmal eine weitere Aufgabe darin erblicken, auf Grund der gefundenen Ergebnisse festzustellen, wie Form, Material und Farben des Gewandes ein Ganzes ergeben und wie sich dieses wiederum zur Existenz des Körpers verhält. Sodann besteht die zweite Aufgabe darin, die Gründe aufzudecken, die zur Wandlung der Kostümformen beitragen. Es ist ebenso geistreich wie einfach, aber auch müßig, eine Parallele zu ziehen zwischen dem Kostüm einer bestimmten Periode und den gleichzeitigen Schöpfungen der Architektur und Ornamentik. Das Gemeinsame der Formensprache, das durch den zugrunde liegenden einheitlichen Stilwänden bedingt ist, ist leicht zu erkennen, wenn einmal Formen der Architektur oder der Ornamentik den gleichzeitigen Gewandformen gegenübergestellt werden. Durch eine derartige Betrachtungsweise wird jedoch die Notwendigkeit der Wandlung bestimmter Formen nicht klargestellt, das Verhältnis von Körper und Gewand schließlich ganz außer acht gelassen.

Mit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert setzt die Entdeckung des menschlichen Körpers ein. Allenthalben bemühen sich Künstler um die Erkenntnis der Proportionen I. Das Ergebnis dieser Studien ist ein neues Körperideal. Man respektiert diesen Körper jetzt auch als eine Wirklichkeit, die sich „auswirken" will und der man nicht Gewalt antun darf. Die veränderte Auffassung vom Körper in unserem Zeitraum wird klar, wenn wir ihr die Auffassung der Spätgotik gegenüberstellen. Ronsdorf schildert den Verlauf der Entwicklung von der Mitte des 15. Jahrhunderts an folgendermaßen:

> „Auf das „Rundwerden", auf die dichtere Verschmelzung der Einzelteile des Körpers im 4. Jahrzehnt folgt im fünften eine Dehnung, Streckung, Längung des Figuren„kerns", die das Ge-

wand zu unterstüten sucht. Im 4. Jahrzehnt umschloß das Gewand jene gerundeten Körperteile. Nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt der Körper unter der knappen Gewandform die Lebendigkeit seiner Bewegungen zum Durchbruch zu bringen. Das Gewand ist nicht passiv, wie es hundert Jahre früher gewesen war, sondern es unterstützt die Aktivität des Körpers.

Die Tendenz zur Breite, die für die erste Jahrhunderthälfte maßgebend war, wird aufgegeben. An dessen Stelle tritt eine Überdehnung der Gestalt, ein immer stärkeres Betonen ihrer Längenachse.

Die Stoffmassen, die nach der Mitte des dritten Jahrzehntes und im vierten die Gestalt wie ein selbständiger plastischer Körper umgaben, werden immer mehr reduziert. Schon im sechsten Jahrzehnt umspant das Oberteil des Gewandes knapp den Körper. Mit dieser Einengung der Taille geht zielbewußt eine Verlängerung des Rockes Hand in Hand. Dies geschieht nicht durch Ansetzen einer Schleppe, sondern durch höheres Hinaufrücken der Ansatzstelle des Rockes.

Alle Möglichkeiten, die der Mode zu Gebote stehen, werden aufgegriffen, um die Streckung der Gestalt zu erreichen. Der Kopf wird durch die hohen, spitzen Hauben, die in den siebziger Jahren ihr kühnstes Ausmaß finden, künstlich verlängert. Die steifen, gefälteten Hauben suchen den Kopf zu vergrößern. Das Gewand schließt nicht mehr rund und eng am Halse ab, sondern verläuft mit einem spitzen Ausschnitt in den Gürtel, der jetzt lediglich Zierrat ist. Der Ärmel ist röhrenförmig, umspannt zumeist knapp den Arm und läßt an der Hinternaht das weiße Hemd unter der Verschnürung hervorleuchten. Dieses Motiv der Schnürung ist auch am spitzen, tiefen Ausschnitt angewandt, um die Ausschnittkanten zusammenzufassen. Die Schuhe, die jetzt leichter sichtbar sind, weil die Faltenzahl am Rock geringer geworden ist, erreichen gerade in diesen Jahrzehnten eine weitgehend zugespitzte Form. Sie unterstützen damit das Gespreizte und Eckige der Bewegungen".

Wenn also die vorangehenden Dezennien in einer grazilen Zuspitzung aller Formen und übermäßigen Betonung der Vertikalen schwelgten, so konnte dies nur deshalb geschehen, weil sie die Überleitung von einer Zeit darstellen, die die Existenz des Körpers negierte.

Nich nur der Künstler sieht nun mit wissenden Augen menschliche Körper und deren Bewegungen, sondern jeder einzelne scheint zu spüren, daß seinem Körper bisher ein Zwang angetan wurde und daß

endlich dieser Zwang durch ein sich breitendes und weitendes Lebensgefühl, fast möchte man sagen, durch schrankenlose Freiheit ersetzt werden muß. So kommt es schon im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu einer Reduzierung aller jener Kostümteile, die fast nur formalen Selbstwert hatten und so sehr die Gesamthaltung der Frau beeinflußten. Es verschwindet ein übertriebener Kopfputz, wie ihn die Diademhaube, die Hörnerhaube und der Hennin darstellten. Die starre Geometrie künstlicher Haar- und Haubenformen weicht einem natürlichen wohlgerundeten Linienfluß. Dadurch wird auch dem Haar seine Freiheit wiedergegeben. Fast allgemein ersetzt die Hufeisenhaube alle bisherigen Kopfhüllen. Steigt sie in den 80er und 90er Jahren noch am Hinterkopf hoch auf, so bekommt sie doch mehr und mehr die Tendenz sich der natürlichen Wölbung des Kopfes anzuschmiegen. Es stürzt damit eine verlängernde Vertikale und bereitet die im ersten und zweiten Jahrzehnt erscheinende Horizontale des Barettes vor. Für die horizontale Gliederung des Körpers machen sich in allen Teilen des Gewandes Anzeichen bemerkbar. Der Ausschnitt verliert seine Spitze und umrahmt mit breitem, geradem Abschluß die Brust. Auch die Form des Ärmels, die bisher in die strenge Silhouette miteingeschlossen war, durchbricht diese Bindung und löst sich in Teilformen auf. Diese bedeuten zwar vorerst nur eine Bereicherung, wirken sich aber, so bald sie an Ausmaß und Fülle zunehmen als Verbreiterung aus. Der Schrumpfungsprozeß erstreckt sich auf die nach rückwärts sich fortsetzende Schleppe, sowie auf die Schuhe. Ihre naturwidrige Zuspitzung fällt schon in den 80er Jahren und an ihre Stelle tritt die feste Basis des bequemen Kuhmauls.

Von 1510 an beginnt die Entwicklung dessen, was jedem schlechthin als deutsches Renaissancekostüm bekannt ist. Die Übergangsjahre von 1490—1510 haben den Gedanken von der Bewegungsfreiheit des Körpers so vertieft, daß er 1525 Allgemeingut ist, um dann allerdings nach kurzer Blüte wieder zu erstarren. Die lineare Denkweise der Gotik, der die vollplastische Erscheinung des Körpers nicht geläufig war, erhält ihre Reaktion. Endgültig werden jetzt die Gelenke betont. Die Bewegungen der Arme, Achsel, Hüfte, kurz des ganzen Körpers „funktionieren“ nun richtig. Das Gewand gibt ihnen sogar mehr Spielraum als sie brauchen. Der neuentdeckte Körper in seiner Schönheit und mit dem Drang nach Bewegungsfreiheit schwebt dem Kostüm als Ideal vor. Das Gewand will die Formen des Körpers interpretieren und diesem eine Weiträumigkeit schaffen, die er für seine Bewegungen braucht. So wird die Kleidung zur Dienerin des Körpers.

Noch mehr verbreiternd als das Barett mit aufgeschlagenen Klappen wirkt das große runde Barett, desen Federschmuck über den Rand quillt. Selbst die aus dem schiefen Aufsetzen des Baretts sich ergebende schräg ansteigende Linie kann nicht im Sinne einer Aufwärtsbewegung gedeutet werden. Die Kalotte fängt das Haar am Hinterkopf vollständig ein und läßt nur von den Schläfen herab einige Löckchen freihängen, die dem Gesicht eine natürliche Umrahmung geben. Hals, Schultern und Brust entfalten sich frei bis zum Saum des Gewandes. Dieser ist an den Schultern, auf der Brust sowie im Rücken an die äußerste mögliche Grenze gerückt. So muß der warme Farbton des Inkarnats im Oberkörper dominieren und in einem malerischen Kontrast zu dem ihm umgebenden Gewand stehen. Die Bauschung der Ärmel an den Achseln bringt eine weitere Horizontale. Der ganze Oberkörper wirkt wie ein Sockel aus dem heraus Hals und Kopf organisch wachsen und sich frei aufbauen. Diese Breitung der Formen kann aber nicht drückend wirken, weil im Unterkörper eine Reihe von stützenden Elementen in Form von langen und tiefen, senkrecht verlaufenden Falten vorhanden ist. Das Wissen um die Funktionen der Glieder und um das Vorhandensein des Körpers baut diesen auch folgerichtig in der Gewandung auf. Der Unterkörper trägt den Oberkörper, deshalb betont jener das tragende Moment und eine Standfestigkeit, während das Getragene sich horizontal erweitert und seinerseits wiederum zum Podest für Hals und Kopf wird. Wir finden aus diesen Gründen auch keine Einseitigkeiten und Disharmonien sondern maßvolle Gleichmäßigkeit. Verschiebungen des Körpers treten nicht auf. Es herrscht ein Gleichgewichtszustand zwischen Horizontalen und Vertikalen.

Um ein abgerundetes Bild des deutschen Kostüms der Reformationszeit zu geben, soll es im Aufriß skizziert werden. Aus dem Gesagten geht schon hervor, daß sich die Entfaltung aller bereichernden Formen auf den Oberkörper lokalisiert, während die Gewandformen des Unterkörpers in Einfachheit verharren. Festgefügt steht der Unterkörper, eingeschlossen in die klaren Formen des Rockes, der durch seine Fülle der freien Bewegung noch im Wege steht. Die Gelenke der Füße und Kniee bleiben unbetont. Erst die Bewegungsfreiheit der Hüften wird offenbar, durch die sich an dieser Stelle verjüngende Form des Rockes. Das Leibchen mit weitem Ausschnitt und reichen Ärmeln läßt aber dagegen den ganzen Oberkörper lebendig werden. Die Kontur springt in unruhigem Linienspiel über das Gewirr von Formen, die ihr der Ärmel mit seinen Bauschen,

Schlitzen, Schnüren und Bändern bietet. Der bestickte Latz oder Saum des Hemdes, die verzierten Schlitze des Leibchens unterhalb der Brust und die Überhäufung mit Ketten lassen auch innerhalb der Kontur den Blick nicht zur Ruhe kommen. Klar und ruhig jedoch führen die Linien des Nackens und Halses empor zum Kopf, der von Schläfenlöckchen oder freifallendem Haar umrahmt ist. Und nun endigt die ganze Figur in der abschließenden Breite des Barettes, welches kaum greifbare Konturen aufweist. Der Federschmuck, biegt sich und wippt, immer andere Umrißlinien erzeugend.

Das Kostüm kann ganz verschiedenen Rhythmus hervorrufen. Marionettenartig, kurzschrittig, bisweilen verdreht, führt uns die Mode der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts den Menschen vor. Jetzt löst sich das Gespreizte und Eckige der Bewegungen. Leben durchrieselt alle Formen, ein bunter Falter ist der engen Puppe entschlüpft. Mit der Enge oder Weite eines Gewandes ändern sich zugleich auch die Bewegungen des Trägers. An die Stelle einer höfischen Gespreiztheit tritt die natürliche Bewegungsfreiheit eines selbstbewußten Bürgertums. Das Gefühl der Kraft, die Freude am Reichtum sowohl als auch das leidenschaftliche Aufwogen in diesem selbstbewußten Zeitalter kommt durch das Gewand zum Ausdruck. Die Kleidung ist nicht nur die Dienerin des Körpers, sondern wird zum Spiegel des seelischen Zustandes. Die Bewegungen sind repräsentativ, ein wenig gehemmt von der Fülle des Stoffes, der Schwere des Materials. Diese Fülle und Schwere ist einerseits von der Idee der Repräsentation nicht wegzudenken und beeinflußt aber andererseits die Gesamthaltung entscheidend. Die Frau ist, besonders als noch die Schleppe das Kleid verlängerte, gezwungen, ihr Gewand zu raffen. Dadurch entsteht jene leichte Krümmung des Körpers, die bei Betrachtung zeitgenössischer Kostüm- und Bewegungsstudien sofort auffällt. Der Gedanke einer künstlichen Auspolsterung liegt nahe, jedoch fehlen die Belege um eine allgemeine Gepflogenheit feststellen zu können. Selbst eine Auspolsterung hätte die an sich bestehenden Disharmonien des Körpers, welche die Folge einer mangelnden Körperkultur waren, nur vergrößert. 20.

2.

Nicht allein das lineare Spiel von Waagrechten und Senkrechten, ihr natürlicher Aufbau und ihr harmonisches Verhalten zueinander kann das Wesen der damaligen Kostömerscheinung vollständig reproduzieren. Die Bedeutung der Farbe steht gleichwertig neben dem

linearen Faktor. Man wird nicht verkennen, wie ungleich schwerer hier ein scharf umrissenes Bild gegeben werden kann.

Die Intensität der Farben im Gewand beschreibt annähernd dieselbe aufsteigende Kurve wie die Entwicklung der Formfülle.

Die ausgesprochenen Farbtöne des 15. Jahrhunderts werden zu Beginn unserer Epoche nuanciert und es entstehen weiche Farbklänge ohne einer delikaten Kontrapunktik zu entbehren. Komplementärfarben stoßen nicht hart aufeinander, sondern gedämpft. Ein rosafarbener Mantel hat zum Beispiel zartgrünes Futter, ein hellblaues Kleid zeigt weißen Pelzbesatz. Weiße Puffen blicken durch die Schlitze oder Verschnürungen der Ärmel. Die weiße Haube bekommt farbige Musterung. Stickereien mit Gold- und Silberfäden bringen die Note des Wertvollen und Köstlichen und geben dem Kostüm Höhepunkte durch ihre Glanzlichter und malerische Wirkung durch ihre Reflexe. Die malerische Wirkung wird in den beiden ersten Jahrzehnten immer stärker, je mehr sich Kopfbedeckung und andere Kostümteile wie Ärmel in Detailformen auflösen. Es entstehen dadurch Licht- und Schattenwirkungen und Zwischentöne, die den Lokalton stets verändern.

Gegen 1520 treten wieder sattere Farben auf. Ein Kleid ist z. B. orange und hat scharlachrote Litzen oder es ist zinnoberrot, Leibchen und Ärmel sind mit Silber bestickt. Es zeigt sich das Bestreben Gegensätze von Dunkel und Hell zu schaffen und Glänzendes gegen Mattes auszuspielen.

Die Überhäufung mit Schmuck steigert sich im Oberkörper so sehr, daß er an Brust und Hals die malerische Wirkung entscheidend beeinflußt. Der warme Goldton steht entweder im feinsten Gegensatz zu dem Farbton des Hemdes, das ihm mit seiner Fältelung als Grund dient, oder flutet mit zahllosen Glanzlichtern über den Fleischton der entblößten Brust. Der damit angeschlagene Akkord entbehrt nicht eines pikanten Reizes, der in manchen Darstellungen der Zeit die Grenzen des Raffinements erreicht. Stufenweise liegen die schweren Ketten in ovalen Kurven übereinander. II.

Der Latz des Leibchens wird zum Blickfang. Wurde er durch Verschnürung gebildet, so entstanden in dem Hin und Her der Schnüre betonende waagrechte Linien, war er reich aus Brokatstoff mit Stickerei gebildet, so wurde er zu einem malerischen Moment, das für die Gesamterscheinung ausschlaggebend war. Hier in der Mitte des Körpers ist an Kostbarkeit alles angehäuft, was Schmuckbedürfnis und Lebenslust sich erdachten.

Es ist schwer zu beurteilen, wer in der gegenseitigen Steigerung von Farbe und Schmuck der treibende Faktor ist. Anhäufungen von Schmuckstücken bedingen das Vorhandensein von wärmeren und ausgesprocheneren Farbtönen, sollen sie nicht als lächerliches Prozentum gedeutet werden. Satte Farben fordern andererseits reicheren Schmuck heraus und berechtigen auch hierzu, da sie ihm einen Teil seiner pompösen Wirkung entziehen. Diese Tatsache läßt sich auch dadurch begründen, daß die verwendeten Stoffe III stark in sich gemustert waren. IV. So reduzierten sie die spezifisch schmückende Wirkung des Goldes, hoben jedoch gleichzeitig die gesamte Kostbarkeit des Gewandes. 138.

Nach 1530 ändert sich das Bild wieder. Alle Formen werden gemäßigter, die Farben dunkler. Das Barett wird kleiner und man begnügt sich anstelle der Federn mit kleinen Flocken, die an der Kante befestigt sind. Allgemein ist die leichte Kräuselung des Hemdes am Hals geworden. Der Goller verdeckt jetzt nur noch als Zierde Brust, Achsel und Schultern. Die Ärmelbauschen haben an Umfang eingebüßt. Auch die Falten des Rockes werden starrer und es entsteht der Eindruck, daß aufs Neue dem Körper Zwang angetan wird. Die Existenz des Körpers wird wieder verleugnet „die weibliche Figur wurde in zwei, sich mit den Spitzen ineinanderschiebende Trichter gesteckt".

Wir stehen damit besonders seit 1540 wiederum am Anfang eines neuen Zeitabschnittes, in welchem die spanische Mode herrschend wird.

Zeit und Kostüm.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist in Deutschland beherrscht von der Reformation und deren Auswirkungen. Wie stark Reformbestrebungen auch auf anderen Gebieten im Volke zum Durchbruch verlangten beweist der Umstand, daß die im Entstehen begriffene theologische Reform sich zur sozialen Revolution auszuwachsen schien.

Der Freiheitsdrang, der in allen Schichten des Volkes wach ist, fand zuerst einen eindeutigen Ausdruck in der Kleidung der Landsknechte und griff dann auf das Gewand des Bürgers und Patriziers über. Auch das Frauenkostüm kann sich diesem Einfluß nicht entziehen. „Die Frau spielt in dieser Epoche nicht die erste oder eine hervorragende Rolle", sondern sie ist maßvoll und natürlich. Dieses Maß und diese Natürlichkeit, Zeichen eines guten und sicheren Geschmackes spiegeln zugleich den inneren Wert wieder. Ehrsam und gediegen tritt uns die Frau der Reformationszeit gegenüber. Große

Extravaganzen in Form von überladenen Federbaretten und überhäufter Schlitzung sind doch wohl mehr Sache zweifelhafter Frauen. Die Forderung: „Mulier taceat in ecclesia" charakterisiert am besten das Verhältnis der Frau zu ihrer Umwelt. Es schließt dies jedoch nicht aus, daß in festlichen Stunden der ganze Schwung der Zeit auch beim weiblichen Geschlecht sich offenbart. Diese Haltung schafft jenes Kostüm der Renaissance- und Reformationszeit, das mit vollem Recht als deutsches Kostüm angesprochen werden darf, da es von fremden Einflüssen frei ist. Die deutsche Angelegenheit der Reformation trifft mit der Zeit des deutschen Kostüms zusammen und beeinflußt dessen Aussehen entscheidend. Der ganze Norden des Reiches stand unter dem Einfluß dieser Modeformen. Selbst Veränderungen im französischen und englischen Kostüm entstammen der deutschen Mode.

Die Entwicklung der Formen wurde öfters mit dem Ansteigen einer Kurve verglichen, welche auch im Geschehen der Reformation zu erkennen ist und deren Kulminationspunkt in das Jahr 1530 fällt. Mit dem gleichen Jahr beginnt der Schwung der Zeit zu erlahmen. Für das Kostüm bedeutet dies das Überhandnehmen der Verhüllungen, die Bedeckung von Brust und Schulter, die Verkleinerung der Ärmelformen und die Verwendung gedämpfter und dunklerer Farbtöne. Von der Mitte des Jahrhunderts an macht sich die Reaktion auf allen Gebieten bemerkbar.

Nach dem Reichstag zu Augsburg 1530 tritt die Reformation in die Defensive ein. 1540 hatte Papst Paul III. den Jesuitenorden bestätigt. 1545 trat das Tridentiner Konzil zusammen. Kurfürst Johann Friedrich und Philipp von Hessen werden 1546 mit der Reichsacht belegt. Der Sieg bei Mühlberg 1547 brachte der katholischen Reaktion die Vorherrschaft. Der spanisch-katholische Einfluß wird in Deutschland mächtig und in allen Kreisen wird auch die spanische Mode bevorzugt. Nur wer diesem Übergewicht noch opponieren will, sucht die deutschen Formen in der Kleidung zu wahren. Diese neue, vom Westen übernommene höfische Kultur tritt dem deutschen Volkstum so stark entgegen, daß sie es überlagert. Der westliche Einfluß bleibt für die Folgezeit erhalten. Die nationalen Unterschiede in der Tracht verschwinden mehr und mehr. Der Ausspruch des Veit Konrad Schwarz bekommt von neuem Gültigkeit, wenn er sagt:

> „Wir Deutschen sein mit Kleidung je und alwögen nie anderst gewest als wie die affen, was wir gesehen, haben wir muessen nachmachen auff vilerlei Nationen Art".

V. Verzeichnis der Anmerkungen.

Vorwort.

I. Der Begriff „Mode" entstand im 16. Jahrhundert. Siehe Ronsdorf, Seite 9, Anmerkung 3.
Aus dem gleichen Jahr 1629 stammt die Darstellung des Begräbnisses des Ala Modo Monsieur. Abb. 1.

II. Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350—1475, Dissertation Halle 1910.

III. Das Kostüm der Blütezeit Hollands, Utrechter Dissertation, Berlin 1930.

IV. Anzuführen sind unter anderen:
1. Aenne Liebreich: Kostümgeschichtliche Studien zur Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts. Gallsches Jahrbuch 1928, S. 65.
2. Sigrid Flamand Christensen: Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance.
3. Margarete Ronsdorf: Frauenkleidung der Spätgotik (ca. 1380—1490); ein Beitrag zur Kostümgeschichte des Mittelalters. Dissertation München 1931.

I. Einleitung.

I. Kostümstudien Albrecht Dürers, Wien, Albertina. Handzeichnungen Hans Holbein d. J., Basel, Mus. Die Hochzeitstänzer Heinrich Aldegrevers von 1535. Die Zeichnungen des Urs Graf u. Nikolaus Manuel.

II. Der Augsburger Matthäus Schwarz verfiel auf die Idee, sich in jedem neuen Gewand malen zu lassen. Sein Sohn setzte diese Leidenschaft fort. „Klaidungsbuechlin" des M. Schwarz 1520—1560.

II . Der Friesenhäuptling Unico Manninga ließ um 1500 ostfriesische Trachten abbilden mit fogender Motivierung: „Dieweil ich spüre, daß die alte friesische Schmuckart und Tracht vergeht und unsere Nachkommen nicht wissen werden, wie ihre Voreltern gegangen sind, so habe ich dies alles lassen abkonterfeien".

IV. Das „Gedenkbuch" des Kölner Bürgers Hermann Weinsberg.

V. Genannt seien:
1. Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz 1529—32 Handschrift des Germ. Nationalmus. Nürnberg.
2. Enea Vico, italienischer Radierer. 98 Blätter die Kleidung aller Völker des Erdballs. 1562 wurden diese Zeichnungen zum 1. Mal in Paris ko-

piert. Sie werden in Belgien, Deutschland, Venedig durch Zeichnungen anderer Künstler vermehrt. Blatt 218 „Deutsche Frau".

3. Abraham Bruyn. 50 Jahre nach Vico. Er hat Belgier, Holländer und Niederländer treu und zuverlässig wiedergegeben.
4. J. J. Boissard beschäftigt sich hauptsächlich mit Frankreich und Italien. Er gibt nur Selbstgeschautes wieder.
5. Cesare Vecellio um 1590. Habiti antichi e moderni di tutto il mondo. In Venetia. Es ist das umfangreichste Werk und hat Ansätze zu einer historischen Kostümkunde.

Nr. II 320 Augsburgerin
321 Augsburgerin
322 Augsburgerin
335 Bayerin
339 Nürnbergerin.

VI. 1. A Collection of the Dresses of different Nations Ancient and Modern particularly Old English Dresses. After the designs of Holbein, Vandyk, Hollar and others. 4. Tom. 4 to London 1757.

2. R. v. Spalart u. J. Kaiserer, Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Mittelalters. Wien 1811.
L. Ziegelhauser, Anmerkungen und Ergänzungen zu R. v. Spalarts Versuch über das Kostüm des Mittelalters. Wien 1837.
3. K. Köhler, Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt.
4. J. Quicherat. Histoire du costume en France depuis des temps les plus reculés jusqu'àla fin du 18. siècle. Paris 1875.
5. Racinet, Le costume historique. Types principaux du vêtement et de la parure rapprochés de ceux de l'interieur de l'habitation dans les temps et chez tous les peuples. Paris 1888.
6. J. H. v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1879 bis 1889.
7. J. v. Falke, Kostümgeschichte der Kulturvölker, Stuttgart.
8. Hottenroth, Trachten der Völker alter und neuer Zeit. Stuttgart 1891, sowie Handbuch der deutschen Tracht Stuttgart 1896.
9. E. v. Sichart. Prakt. Kostümkunde.
Diese ist eine Neubearbeitung und Ergänzung von Karl Köhlers Trachtenwerk.

II. Quellen.

I. Die vorhandenen Originalstücke sind bei den einschlägigen Kapiteln erwähnt.

II. Handzeichnungen und Kostümstudien sind zweifellos die sichersten Quellen, weil hier der Künstler das Geschaute der Wirklichkeit entsprechend wiedergibt, während große Meister im Gemälde aus malerischen oder kompositionellen Gründen Gewandformen ihrer Absicht entsprechend verwenden und ändern. S. a. 11. Schmuck, Anm. a III.

III. Die einzelnen Gewandteile.

1. Friseur.

I. Van Thienen, S. 27, Anm. 3; Ronsdorf, S. 11.

II. Siehe auch Schapel, Anm. II.

III. Die Flechten wurden auch so gelegt, daß sie in Form von Schnecken die Ohren bedeckten und wurden Muse-Mäuse genannt. 12/13/14.

IV. Die Zöpfe lassen auch die Ohren frei.

V. Neidhardt 24, 30 f. (M. Heyne) „Sorgfältige Pflege des Haares durch Abteilen oder Unterbinden geschieht auch wen es bedeckt ist. Noch vielmehr natürlich, wenn es offen getragen wird. Dieses offene Haar durch zieht man mit Bändern, Franzen, Borten, hält es durch Stirnreif oder Schapel zusammen 12 oder flicht es in Zöpfe, denen Perlen oder anderer reicher Schmuck angefügt, oder die in ein feines und kostbares Haarnetz gefaßt werden".

2. Kopfbedeckungen.

a) Schapel.

I. Liebreich, H. 2, S. 93; Ronsdorf, S. 12., Anm. 13.

II. A. Ziemann. Ein Kranz von Myrten aus natürlichen oder künstlichen Blumen, eine mit Edelsteinen, Perlen, Goldflittern und dgl. durchflochtene Binde um das bloße Haar, woran auch wohl die Enden an dem Kopfe herunterhingen, so daß sie beim Küssen zurückgehalten werden mußten.
Dies „bluemin gebende" war als jungfräulicher Kopfputz dem eigentlichen Gebende der Frauen entgegengesetzt, doch sind Kränze derart auch von verheirateten Frauen und von Männern getragen worden.

III. Interessant ist Ettmüllers Bemerkung im Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters 1833, Band II, S. 183, sie bezieht sich jedoch auf die männliche Kleidung:
„Übrigens wird auch das französische chapel dem chapeau gleichbedeutend gebraucht. Bei Du Cange findet man:

> chapel de fèr, une espèce de casque fait en forme de chapeau à petits bords, du quel les chevaliers se sèrvoient hors le combat pour prendre haleine, à cause de la trop grande pesanteur des heaumes qui leur accabloit la tête.

b) Fransenschapel.

I. Auf dem Entwurf Holbeins zur Fassade des Hauses zum Tanz, Basel, findet sich eine Bäuerin mit rotem Fransenschapel. Abb. 34/37.
Die Sitte, dem Haar eine Bereicherung und zugleich einen Schmuck zu geben, hat sich in bäuerlichen Trachten erhalten. Die rote Zopfgarnitur des Nidwaldner Mädchens, Abb. 36 scheint mit dem Fransenschapel verwandt zu sein.

II. Das Fransenschapel wurde auch in Verbindung mit der Haube getragen. Abb. 37.

c) Kopftuch und Schleier.

I. „gebende" ist der Kopfputz der Frauen im engeren Sinn. Es sind Stirn- und Wangenbinden, Wimpel und Rise. Letztere ist eine Art herabfallender Schleier der um Wangen und Kinn geht (Lexer).

„Für die Färbung bevorzugte man gelb, obwohl diese Farbe im Mittelalter einen etwas zweifelhaften Ruf hatte" (Heyden).

„ein sîdîn rîse clâre, darinne erweben von golde buochstaben rîch" (der jüng. Titurel, Ausg. Hahn, Quedlinburg 1842).

„ein lînîn rîs wîz, unde lanc von kleinem garn schoen unde blanc nâch der kiuschen vrouwen site gebunden was Marja dâ mite. ûf die rîsen hetes geleit einen slôir der was breit".

(Bruder Philipps Marienleben herausgegeben v. H. Rückert Quedlinburg 1853).

„es sol auch dhaine frauwe noch witwe dhaine reisen tragen danne slehte reisen. (Nürnberger Polizeiverordnungen 13.—15. Jahrhundert) Ausgabe Baader. Sttg. 1861.

II. M. Heyne. „Mit dem Sammelwort ahd. ga-penti, mhd. gebende wird eigentlich alles Bindwerk bezeichnet, womit Haupt und Haar bedeckt ist.

Die sinnbildliche Bedeutung aller Kopfhüllen geht von der Gebundenheit und Unfreiheit des Weibes aus, mag dieselbe geistlich oder weltlich verstanden werden, in letzterem Falle als dem Willen des Mannes unterworfen. So ist Rise, Schleier und alles ähnliche die Tracht der Verheirateten, während die noch freie Jungfrau das Haar frei trägt. Die sinnbildliche Decke aber ist in Verbindung gesetzt mit eigentlichem Kopfschmuck und so wird über jener noch der Hut, die Haube getragen. Aber auch diese letzteren erscheinen für sich als Zeichen der Gebundenheit; das gefallene Mädchen soll seine Haare unter dem Hütchen tragen.

„dîn wankelmuot ist offenbar, wint ein
huetel umb dîn hâr",

sagt die Mutter zur verdächtigen Tochter.

M. Heyne sagt auch: „θερίστρον" ist ein leichtes Tuch in der Sommerzeit zum Abhalten der Sonnenstrahlen. Ahd. risa od. linz, mhd. rise. Auch mit wimpal wird das Fremdwort wiedergegeben.

„ein wimpel ir hâr zesamne bant".

Durch die Zugehörigkeit zum Verbum ahd. rîsan, mhd. risen = fallen, sinken, ist die Bedeutung als herabfallendes Kopftuch zu erkennen. Es ist vorzugsweise der Tracht verheirateter Frauen eigen, von Leinen oder besserem Stoff, namentlich Seide und so geräumig, daß man es über dem Gesicht zusammenziehen kann, wo es dann Wangen, Mund und Kinn verbirgt.

III. Von Stetten, Seite 86. „Nach alten Gemälden, sahen sie dem ungeachtet, und besonders der Kopfputz verheurateter Frauen, der Schleyer, der fast das ganze Gesicht dedeckte, traurig und widrig genug aus".

d) Hufeisenhaube.

f. Um die Wende des 15. und 16. Jahrhundert finden sich auch Hauben, die noch nicht fest gearbeitet sind, wie die Hufeisenhaube. Das geräumige Tuch wird am Hinterkopf über einen querstehenden Kamm gezogen, dessen Enden sich rechts und links leicht emporkrümmen. Die frei fallenden Enden des Tuches können als Kinnbinde benützt werden. 51/52/53/54.

e) Steife Leinenhaube.

I. Die ausschließliche Verwendung dieser Haube bei religiösen Handlungen kann nicht angenommen werden, denn der Nürnberoer Monogrammist J. B. stellt in seinem Kupferstich „Bauer auf dem Markt" 64 die einkaufende Frau in dieser steifen Leinenhaube dar.

f) Kalotte.

I. Von Stetten, Seite 88. „Andere reiche und bemittelte Burgerinnen ahmten ihnen, (den Fuggern und dem hohen Adel) so gut sie konnten nach. Auch sie trugen goldene Ketten und Gürteln, auch Ringe und Armbänder, die mit Halbedelsteinen, Carniolen, Jaspis, Achaten u. dgl. besetzt und in Gold gefaßt waren. Die Haare der Frauen staken unter Netzen, darein gute Perlen gefaßt waren, oder auch unter mit Gold gewirkten Hauben, die mit Haarbändern von Perlenschnuren mit goldenen Ketten umwunden, oder auch mit Steinen besetzt, gehalten wurden, und darüber trugen sie kleine Birete von schwarzem Samt oder Seidenzeuge. Doch waren auch bey unverheurateten Frauenzimmer die größere runde, mit Federn besetzte Hüte, zumal bey Tänzen nicht ungewöhnlich.
Siehe auch Anmerkungen zu Barett!

g) Barett.

I. Gailer von Kaisersberg sagt: „Es gon jetzt Frauen wie die Man und hond Baretlin mit Hahnenfederlin uff." . . . „und das ganz ein Schand, daß die Weiber jetzt Barett tragen mit ohren, die Mann tragen jetztund Huben wie die Frauen mit Seiden und mit Gold bestickt".

II. v. Spalart/Ziegelhauser, Anm. u. Erg. II. Abtlg., VI. Band, S. 15 . . . Bey den drey erst genannten Völkern (Franzosen, Engländern, Deutschen) war das Barett ausgezackt, bei den Italienern rund".

3. Schaube.

I. P. Post, Zeitschrift für Histor. Kostüm- und Waffenkunde 1923, Heft 2, Seite 42.

4. Goller.

I. Aus Jost Ammans Trachtenbuch:
Ein Bürgersweib zu Frankfurt.
„Wann sie zu hochzeitlichem Fest
Auch beruffen werden als Gäst

Sind mit Bruströcken angetan
Und legen schwarze Göller an".

II. Derselbe:
Ein Braut zu Frankfurt.
„Ein Berlenbändlein umb die Stirn
Die Haar umbwunden mit Goldzwirn
Darüber ein hoher Brautkranz
Das Koller ist von Sammet ganz".

5. Plissémantel.

I. Nienhold bezeichnet diesen Mantel als Heuke (Hoike, Höcke) während Ronsdorf offenbar diese Bezeichnung für eine Abart eines glockenförmigen Umhangmantels haben möchte, der sich für das 15. Jahrhundert nicht mehr nachweisen läßt.

II. Zum Plissémantel wurden auch Hauben getragen. 113/114.

6. Kleid.

6 b. Leibchen und Latz.

I. Den Spielkarten in Kupferstich vom Ende des 16. Jahrhunderts, Wien, Kupferstichsammlung, darf man doch wohl kaum Glauben schenken. 116.

6c. Ärmelformen.

I. Die Darstellung einer vornehmen Dame von Antonis Mor zeigt ein durchgehend mit Schlitzen versehenes Gewand. Für Süddeutschland konnte die Verwendung derartiger Stoffe, die von der Weberei schon „gestanzt" geliefert wurden, nicht nachgewiesen werden. 140.

II. Sabellicus: „Man schneidet die weiten Ärmel an einer Seite ab und besetzt sie der Länge und Breite nach mit verschiedenfarbigen Streifen".
Hans Sachs: „... ihre Kleider aus den wildsten Sitten, zerflammt, zerhauen und zerschnitten".

8. Hemd.

I. Originalstück im Bayer. Nationalmuseum München.
Leinenes Hemd mit Stickerei in Seide und Gold. (Zeitlich später).

9. Schuh.

I. Originalstücke von „Kuhmäulern" Nürnberg, German. Nationalmuseum.
Lederpantoffeln in Kuhmaulform, 1510—1560 München Bayer. Nationalmuseum, Saal 68, Inv. Nr. 6.
Nr. 282 Frauenschuh.
Nr. 7 Herrenschuh.

II. Stolles Chronik: „Da vergingen die langen Schnäbel an den Männerschuhen: danach gingen aus die breiten Schuh, genannt Kuhmäuler".
Gailer von Kaisersberg/Kauffmannsschatz

„. . . . die stumpfen schuoh, die man jetzt tregt und sehen ein roß gleicher mit den schuohen, denn einem Menschen, und die spitzen schuoh, die man etwann truog".

Sabellicus:

„. . . . Die Schuhe endigten sich in eine dünne, gekrümmte Spitze, die einen halben Schuh lang war . . . Jetzt ist alles ganz verändert. Die Schuhe breiten sich vorne in Gestalt eines Bärenfußes aus, und sind hingegen hinten so enge, daß sie nur kaum den Absatz fassen".

Ronsdorf, S. 33, Anm. V.

10. Zierendes Zubehör.

b.I. Originalstücke aus rotem gepreßten Leder, an der Seite drei kleine Zugbeutel. Bayer. Nationalmuseum, München. Nr. 10.

Frauentasche: sog. Zugbeutel von Leder, Haupttasche mit 8 kleinen Seitentaschen, München Bayer. Nationalmuseum.

b.II. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, S. 530:

„Der kriegslustige Zeitgeist war auch in die Weiber gefahren; darüber klagt Seb. Frank: „Jedoch hat Germania freisame, heftige, den Mänern ungehorsame Weiber, als yendert ein Volk".

v. Heyden: „Ein Dolch ist das Zeichen fahrender Weiber, daher anrüchig.

d.I. Albrecht Dürer, Tagebuch der Niederländischen Reise:

„Auch hat man uns ein Collation im Parfüßerkloster geben, und der ein Münch hat mir ein Fazalet geschenket".

11. Schmuck.

a.I. Für das übertriebene Schmuckbedürfnis lassen sich verschiedene Gründe anführen.

1. Das natürliche Schmuckbedürfnis der Frau.
2. Der im Aufschwung begriffene Welthandel bringt Eedelsteine aus Indien, Gold aus Amerika.
3. Der Aberglaube. Edelsteine sollen eine besondere Wirkung haben (Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 1857 / J. v. Zingerle: „Glauben an Edelsteine und ihre Kräfte besonders im 17. Jahrhundert").

Zingerle sagt: „Daß selbst noch im 17. Jahrhundert dieser Wahn Glauben und Anhänger fand, zeigt der „hochgelehrte Adam Lonicerus, Ordinarius primarius physicus" zu Frankfurt a. M. in seinem Kräuterbuch.

Zingerle führt im einzelnen an, welche geheime Kräfte Diamanten, Achaten, Carbunkeln, Rubinen etc. inne wohnen sollen.

a. II. Originalhalskette München, Bayer. Nationalmuseum (ohne Nummer).

Seb. Brant/Narrenschiff: Von neuen Moden.

„. . . und lassen am entblößten Hals viel Ring und goldne Ketten sehen.

a. III. Cranachs Kostümfiguren sind als Belege mit Vorsicht zu gebrauchen, da die Werkstatt mit vielfach verwendeten Requisiten arbeitete und es daher schwer fällt zu sagen, wieweit die Darstellungen der Wirklichkeit entsprechen.

a. IV. Anhänger sind oft Amulette gegen Krankheiten, z. B. gegen die Pest (Holbein d. J. — Basler Bürgersfrau).

b.I. Siehe auch Anmerkung Stetten-Kalotte.

c.I. Kaiser V. soll ein Ohrgehänge getragen haben, welches aus einer kleinen Uhr mit einem Schlagwerk bestand. Mitteil. d. Mähr. Gewerbemuseums. VI. Jahrg. Nr. 8.

d.I. Aus der Werkstatt eines Goldschmiedes gibt es nur einen einzigen größeren Bestand, den denkwürdigen Nachlaß des Jakob Mores aus Hamburg, gest. um 1612, den die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin bewahrt; bereichert durch einen Band der Hamburger Stadtbibliothek. (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 40, Berlin 1917, Seite 91).
Bekannt sind ferner: Hans Mielichs Zeichnungen nach den Kleinodien der herzoglichen Schatzkammer. Kleinod. Inv. Bayer. Nationalmuseum und graph. Sammlung München, Kleinodienbuch der Herzogin Anna. (Bayer. Staatsbibliothek Cod. icongr. 429).

IV. Zusammenfassung.

I. Erwähnt sei:
Leonardos Trattato della Pittura.
Michelangelo Biondos Werk von der hochedlen Malerei und ihrer Kunstübung etc.
Die Proportionslehre des Daniel Barbaro.
Dürers Werk mit dem Titel: Hierin sind begriffen vier Bücher / von menschlicher Proportion durch Albrechten / Dürer von Nürnberg etc.

II. Die Überhäufung mit Schmuck finden sich besonders bei den Werken aus der Werkstatt Lukas Cranach d. Ä. S. a. 11. Schmuck, Anm. a III.

III. Eine Zusammenstellung der Stoffarten und des verwendeten Materials zu geben ist angesicht der erschöpfenden Untersuchungen von S. Fl. Christensen überflüssig.

IV. In den Übergangsjahren der deutschen Frührenaissance bedient man sich in der Flächenornamentik noch vorzüglich des Granatapfelmusters in klarer Einteilung. Die Geflogenheit der Renaissance mit Gold- und Silberfäden, also plastisch zu verzieren, bedingt allmählich eine Umbildung traditioneller Motive. Das Beschlägeornament wirkt sich bis auf das Gebiet der Weberei aus. Die fünf-, sieben- oder neuen-blätterigen Rosen, die das Granatapfelmotiv umgeben, werden zu einem Gitterwerk umgebildet, das bald die Form eines Rahmenwerkes aninmmt. An den Verbindungsstellen der spitzovalen Felder befinden sich Hefteln. Erst im weiteren Verlauf der Umbildung verschwindet auch das gotische Granatapfelmotiv und an seine Stelle tritt das Vasenmotiv, das sich bis heute in der Flächenornamentik erhalten hat. Abbildung 139.

VI. Verzeichnis der genannten Kunstwerke.

1	1629	Wahre Abconterfet der Trawrigen Begräbnuß deß Durchsichtig vnd wolgesporten weitberümbten Ala Modo Monsieur / so dieß 1629. Jahr vom Mertzen Lufft den 1. Tag April gestorben. Kupferstich.
2	1431	L. Moser, Tiefenbronner Altar.
3	1469/74	J. Syrlin, Sybilla cumana, Ulmer Chorgestühl.
4	1499	A. Dürer, Elisabeth Tucher, Kassel, Gemäldegalerie.
5	1506	L. Cranach, Hl. Dorothea vom Katharinenaltar, rechter Seitenflügel. Lützschena b. Leipzig, Sammlung Speck v. Sternburg. Zur Zeit als Leihgabe in der Dresdener Galerie.
6	1525	H. Holbein d. J., Tochter d. Bürgermeister Meyer, Handzeichnung Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
7		P. Vischer d. J., Mädchenkopf, Messinghohlguß Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
8	1519	Jörg Breu d. Ä., Kopfstudie einer jungen Frau, Handzeichnung Berlin, Kupferstichkabinett.
9		L. Cranach, Judith, Staatsgalerie Stuttgart.
10	1509	Silberrelief (angeblich nach einem Entwurf Dürers) New York, Metropolitan Mus.
11		B. Bruyn, Bildnis einer vornehmen Dame, Nürnberg, German. Nationalmuseum.
12	1497	A. Dürer, Die Fürlegerin, Gemäldesammlung Frhr. Speck von Sternburg, Lützschena b. Leipzig.
13	1503	A. Dürer, Wappen des Todes, Kupferstich.
14	1518	H. Frank, Holzschnitt aus Gailer: „Sünden des Mundes", Straßburg bei Grüninger 1518.
15	1515	K. Meit, Judith, München, Bayer. Nationalmuseum.
16		K. Meit, Eva, Buchsbaumholz, Gotha, Landesmuseum.
17	1506	L. Cranach, Venus und Amor, Zweiplatten-Holzschnitt.
18	1526	A. Altdorfer, Susanna im Bade, München, Alte Pinakothek.
19	1522	H. Holbein d. J., Brustbild eines jungen Weibes, Silberstiftzeichnung, Paris, Louvre.
20		H. Holbein d. J., Entwurf zu einem Glasgemälde mit dem Wappen der Familie Lachner von Basel. Scheibenriß, Stockholm, Kupferstichkabinett.
21		Unbekannter Niederländer, Königin Isabella von Bayern, Paris, Louvre.

22	1454/1467	Miniatur aus den Statuten und Privilegien von Flandern. Herzog Philipp der Gute von Burgund und seine Gemahlin nebst Gefolge. Wien, Nationalbibliothek Cod. 2583.
23	1497	A. Dürer, Die vier nackten Frauen (die vier Hexen) Kupferstich.
24	1506	L. Cranach, Katharinenaltar, Der kleine Bote.
25	1500	O. Göschel, Standesscheibe Uri, Luzern.
26	1512	Titelblatt zu Strabus „Hortulus nuper apud Helvetios in S. Galli monasterio repertus. (Buchillustr. d. Frührenaissance, Tafel 24).
27		H. B. Grün, Auslegung der 10 Gebote. Das 4. Gebot, gedruckt bei Grüninger.
28	1515	A. Dürer, Mädchenbildnis, Kohlezeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett.
29	1490	A. Dürer, Trachtenstudie, Federzeichnung, Hamburg, Kunsthalle.
30	1500	A. Dürer, Nürnbergerin im Tanzkleid, Federzeichnung, Bern.
31	1511	A. Dürer, Marienleben, Geburt der Maria (die Magd).
32	1515	A. Dürer, Gebetbuch Kaiser Maximilians, München, Staatsbibliothek. (Blatt 56 Rückseite).
33		Drei heilige Mädchen eines Ulmer Meisters, München, Sammlung Oertel.
34		H. Holbein, d. J., Entwurf zur Vorderfassade des Hauses zum Tanz an der Eisengasse, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
35	1500	L. Zainer, Wappenscheibe d. Grafen v. Sulz, Zürich.
36	1850	L. Niederberger, Bäuerisches Nidwaldnermädchen mit künstlicher, roter Zopfgarnitur, Stans Museum.
37	1501	Fränkisch: Ein Münzmeister und seine Frau, München, Bayer. Nationalmuseum. (Fransenschapel: rot, blau, weiß).
38	1527	L. Cranach, Luthers Mutter, Wartburg.
39		Chr. Amberger, Frauenbildnis, Braunschweig, Gemäldegalerie.
40		H. Holbein d. J., Frauenbildnis, Mauritshuis, Haag.
41	1528/29	H. Holbein d. J., Familie des Künstlers, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
42	1564	T. Stimmer, Elsbeth Lochmann, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
43		H. Muelich, Frauenbildnis, München, Pinakothek.
44	1496/97	A. Dürer, Der Spaziergang, Kupferstisch.
45		P. Vischer, Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg (gest. 1535) und seiner Frau Elisabeth von Brandenburg (gest. 1507). Bronceguß der Werkstatt Peter Vischers in Nürnberg. Römhild, Stadt- und Stiftskirche.
46	1506	L. Cranach, Turnier auf einem Marktplatz, Holzschnitt (Gruppe der Frauen rechts unten).
47		B. Strigel, Geburt der Maria. Berlin, Deutsches Museum.
48	1500	A. Dürer, Nürnberger Frau im Tanzkleid, Aquarell, Wien Albertina.
49	1512/16	H. Baldung, Hl. Elisabeth, Flügelbild des Hochaltars im Freiburger Münster.

50		Hl. Anna, Holzplastik, Sammlung Figdor, Wien.
51	1511	A. Dürer, Marienleben, Geburt der Maria.
52	1511	A. Dürer, Marienleben, Tempelgang.
53	1511	A. Dürer, Marienleben, Abschied Christi.
54		T. Riemenschneider, Hl. Elisabeth, Nürnberg, German. Nationalmuseum.
55	1511	A. Dürer, Allerheiligenbild, Wien, Kunsthist. Museum. (Edelfrau).
56	1530	Wappen der Dorothea v. Kinsegk Oberrheinisch, Berlin, Schloßmuseum.
57	1525/26	H. Holbein d. J., Dorothea Meyer, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
58		Auferweckung des Lazarus, Mainz Dommuseum.
59	um 1500	Schwäbischer Meister, Bildnis einer angebl. Ungelterin aus Ulm. (Soll Gegenstück zu einem 1500 dat. Bildnis sein). Stuttgart, Staatsgalerie.
60	1503	L. Cranach, Frauenbildnis, Gattin Cuspinians, Winterthur, Sammlung Reinhardt.
61		H. Holbein d. J., Basler Bürgersfrau, Basel, Ö. K.
62	1500	A. Dürer, Nürnbergerin beim Kirchgang, aquarellierte Federzeichnung, Wien, Albertina.
63	1511	A. Dürer, Marienleben, Marias Verlöbnis.
64		Monogrammist J. B. Nürnberg, Bauer auf dem Markt, Städt. Kupferstichsammlung.
65		Roger van der Weiden, Bildnis einer jungen Frau, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
66		L. Cranach, Die Buhlerin, Nürnberg, German. Nationalmuseum.
67	1532	L. Cranach, Venus, Frankfurt a. M., Städel.
68		L. Cranach, Bildnis einer vornehmen Frau, Staatsgalerie Stuttgart (Gegenstück ist 1543 datiert).
69	1564	L. Cranach d. J., Weibl. Bildnis, Wien, Kunsthistorisches Museum.
70		H. Holbein, „Junge Achtburgersfrau", Basel, Ö. K.
71	1525	M. Gebel, Plakette der Barb. Ketzel, Nürnberg, German. Nationalmuseum.
72	1538	Aldegrever, Hochzeitstänzer, Kupferstich.
73	1500	Meister M. Z., Ball am Hofe zu München unter Albr. IV., Kupferstich, Berlin, Kupferstichkabinett.
74	1497/1500	A. Dürer, Das Fräulein zu Pferde mit dem Landsknecht, Kupferstich.
75	1525	H. B. Grien, Bildnis des Freiherrn von Morsperg, Stuttgart, Staatsgalerie.
76		H. S. Beham, Lustbarkeiten im Freien (Fest der Herodias) Holznitt.
77	1538	Aldegrever, Hochzeitstänzer, Kupferstich.
78		Meister M. Z., Liebespaar, Kupferstich, Berlin, Kupferstichkabinett.

79		H. Holbein, Adelige Frau, Basel, Ö. K.
80	1514	L. Cranach, Herzogin Katharina, Dresden, Gemäldegalerie.
81		N. Manuel, Paar, Federzeichnung, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
82		L. Cranach, Frauenbildnis, St. Petersburg, Eremitage.
83	1550	Holzschnitt eines in Nürnberg tätigen Monogrammisten. „In der Werkstatt eines Holzbildhaues", Nürnberg, German. Nationalmuseum.
84	1530	Ostendorfer, Judith, Köln.
85	1535	Fayenceschüssel in Bauernmalerei mit Manganviolett und Gelb, Südd., Nürnberg.
86		H. Holbein, Vornehme junge Baslerin, Basel Öffentl. Kunsts.
87	1518	N. Manuel, Törichte Jungfrau, Holzschnitt.
88	1525	Urs Graf, Die Dirne und der Gehenkte, Holzschnitt.
89		H. Schwarz, Plakette, Ursula Imhoff, Nürnberg, German. Nationalmuseum.
90	1519	H. Schwarz, Plakette, Anna Pfinzing, Nürnberg, Germ. Nationalmus.
91	1525	L. Cranach, Weibl. Bildnis, Tübingen, Universitätssammlung.
92		H. Maler, Bildnis einer jungen Frau, Nürnberg, German. Nat. Museum.
93	1554	Muelich, Frau mit ihrem Töchterchen, München, Nationalmuseum.
94	1530	Plakette der Magdalena Diem, Augsburg.
95	1539	Schöpfer d. Ä., Frauenbildnis, München, Nationalmuseum.
96	1539	Muelich, Damenbildnis, Wörlitz, Gotisches Haus.
97		Chr. Schwarz, Familienbild, München, Pinakothek.
98		Jörg Ratgeb, Bildnis der Margarete Stalburg, Frankfurt a. M., Städel.
99	1521/23	H. Holbein, d. J., Flügel des Oberried Altars, Freiburg i. Br., Münster (Stifterinnen).
100	1518	L. Cranach, Der Sterbende, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
101		H. Holbein, Totentanz „Die Greffin".
102	1475	Landauer Altar, Katharinenverlobung, Nürnberg, German. Nationalmuseum.
103	1500	A. Dürer, Nürnberger Frau in Alltagstracht, Wien, Albertina.
104		C. Faber v. Creuznach, Marg. Stralenberg, geb. Stalburg, Frankfurt a. M., Städel.
105		H. Holbein, Basler Bürgersfrau, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
106		L. Cranach, Verlobung der Hl. Katharina, Wörlitz.
107	1540	H. Kels d. Ä., Plakette aus Buchsbaumholz, Elisabeth Kreler, München, Bayer. Nationalmuseum.
108		Grünewald, Verkündigungsmaria und Hl. Dorothea, Handzeichnungen, Berlin, Kupferstichkabinett.
109		Lautensack d. Ä., Christi Abschied, Nürnberg, German. Nationalmuseum.

110	1522/30	Flügelbild des ehemaligen Welseraltars der Frauenkirche (Art des Hans von Kulmbach, Nürnberg, Germ. Nationalmuseum.
111	1511	A. Dürer, Marienleben, Tempelgang, Marias Verlöbnis, Verkündigung.
112		H. Holbein, Totentanz, „Der Predikant".
113	1531	A. Glockendon, Zwei Schwestern auf dem Kirchgang, Holzschnitt, Dresden, Kupferstichkabinett.
114	1550	H. Scheuffelin, Nach der Trauung in der Kirche, Holzschnitt. Titelblatt aus dem Buch: „Schertz mit der Wahrheit", Frankfurt a. M., Egenolf.
115		S. S. Beham, „Alder, du mußt danzen". Kupferstich.
116		Spielkarten in Kupferstich, Ende des 16. Jahrhunderts, Wien, Kupferstichsammlung.
117		A. Dürer, Hiob, Frankfurt a. M., Städel.
118		H. Baldung, Salome, Holzschnitt.
119	1490	J. Elsner, Frauenbildnis, Berlin, Deutsches Museum.
120	1522	H. Holbein, Hl. Ursula, Karlsruhe, Kunsthalle.
121	1534	L. Cranach, Mund der Wahrheit, Schleißheim, Galerie.
122	1526	H. Holbein, Lais, Basel, Öffentl. Kunstsammlung.
123	1475	Fränkisch, Frauenbildnis, München, Bayer. Nationalmuseum.
124		A. Altdorfer, Hl. Katharina, Wien.
125		L. Cranach, Judith, Wien, Kunsthist. Museum.
126		Handtuchhalter aus Holz, Süddeutsch, 1. Hälfte des 16. Jahrderts, München, Bayer. Nationalmuseum.
127		H. S. Beham, Bauernkirchweih, Holzschnitt, (Paar im Vordergrund links).
128		H. S. Beham, Tanzendes Paar (Nikolaus Christmon).
129		A. Dürer, Tanzendes Bauernpaar, Kupferstich.
130	1500	G. Traut, Nürnberg zugeschrieben, Geburt Mariens, München, Bayer. Nationalmuseum.
131		A. Dürer, Gebetbuch Kaiser Maximilians, (Blatt 152, Rückseite).
132		M. Reichlich, Heimsuchung, München, Alte Pinakothek.
155		M. Reichlich, Vermählung Mariä, München, Alte Pinakothek.
136	1634	F. Hals, Bildnis der Katharina Roostermann, Paris, Sammlung Mniszech.
135	1526	L. Cranach, David und Bathseba, Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.
136	1634	F. Hals, Bildnis der Katharina Roostermann.
137	1536	Medaille, doppelseitig, Silber vergoldet, Kreuzigungsgruppe und Adam und Eva, Bayer. Nationalmus. München.
138		Glasmalerei: Ottilie von Katzenellenbogen. Gemahlin des Markgrafen Chr. von Baden. (1475—1525).
139		Samtbrokat aus Italien 16. Jahrhundert. Illustr. Geschichte d. Kunstgewerbes, Bd. I, 3, Abb. 444.
140		A. Mor, Damenbildnis. Elisabeth von Valois, London, Bischoffsheim.

VII. Literaturverzeichnis.

Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalter Bd. II, Nürnberg 1833.
Baum J.: Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart/Berlin 1917.
Boehn M. von: Die Mode, München 1923.
— Bekleidungskunst und Mode, München 1918.
Buß G.: Das Kostüm in Vergangenheit und Gegenwart, Bielefeld und Leipzig 1906.
Christensen S. Fl.: Die männliche Kleidung in der Süddeutschen Renaissance, Dissertation, Berlin 1934.
Creutz M.: Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909.
Falke J. von: Kostümgeschichte der Kulturvölker, Stuttgart 1880.
Floerke Hans: Die Moden der Renaissance, München 1924.
Hampe Th.: Katalog der Gewebesammlung des German. Nationalmuseums Nürnberg 1896.
Hefner J. von: - Alteneck: Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, Frankfurt a. M. 1886.
Heyden A. von: Die Tracht der Kulturvölker Europas, Leipzig 1889.
Heyne M.: Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen, Leipzig 1903.
Hottenroth Fr.: Handbuch der deutschen Tracht, Stuttgart 1896.
— Trachten der Völker alter und neuer Zeit, Stuttgart 1891.
Huizinga J.: Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1938.
Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin 1907/08.
Lehnert G.: Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin 1931.
Lexer Matth.: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig 1872.
Liebreich A.: Kostümgeschichtliche Studien zur Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928 H. 2.
Muther R.: Die Buchillustration der Gotik und Frührenaissance, München 1922.
Nienhold E.: Die deutsche Frauenhaube der Frührenaissance, Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde, Berlin 1926, H. 5.
— Die deutsche Tracht im Wandel der Jahrhunderte, Berlin 1938.
Ortwein A.: Deutsche Renaissance, Leipzig 1871/75.
Post P.: Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350—1475, Dissertation Halle 1910.
Repertorium für Kunstwissenschaft Band XL, Berlin 1917.

Ronsdorf M.: Die Frauenkleidung der Spätgotik (ca. 1380—1490) Dissertation München 1931.
Rosenberg-Heyk: Geschichte des Kostüms, Berlin 1921.
Schmitz H.: Deutsche Glasmalerei der Gotik und Renaissance. Rund- und Kabinettscheiben, München 1923.
Sichard E. v.: Praktische Kostümkunde, München 1926.
Spalart R. v. und J. Kaiserer: Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Mitelalters, Wien 1811.
Steinhausen Gg.: Geschichte der deutschen Kultur, Leipzig 1904.
Stetten P. von (d. J.): Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte d. Reichsstadt Augsburg 1779.
Winkler Fr.: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin 1936.
Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte, Nürnberg 1857.
Ziegelhauser L.: Anmerkungen und Ergänzungen zu R. von Spalarts „Versuch über das Kostüm des Mittelalters, Wien 1837.
Ziemann A.: Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Quedlinburg und Leipzig 1838.

Lebenslauf.

Am 19. Mai 1904 wurde ich in Wechingen, B. A. Nördlingen als Sohn des Pfarrers Friedrich Gruber und seiner Ehefrau Henriette, geb. Oetter geboren. Nach dem Besuch der Volksschule trat ich in das humanistische Gymnasium Ansbach ein und legte die Reifeprüfung am humanistischen Gymnasium Günzburg a/D. im Frühjahr 1924 ab. Meiner Begabung folgend arbeitete ich anschließend an der Staatsschule für angewandte Kunst in Nürnberg bei Professor H. Gradl und hörte an der Universität Erlangen Kunstgeschichte bei Professor Haack und Archäologie bei Prof. Dr. Lippold. Von 1928—30 beteiligte ich mich an dem von der Ministerialabteilung für die Fachschulen in Stuttgart abgehaltenen Kurs zur Ausbildung von Gewerbelehrern. Dort hörte ich bei Prof. Dr. h. c. Hartmann Ornamentik und bei Prof. Dr. Giese Psychologie und Pädagogik. Meine Dienstprüfung legte ich im März 1930 ab. 1932 verheiratete ich mich. Meine Frau und ich haben die deutsche Staatsangehörigkeit.

Nach siebenjähriger Verwendung im württbg. Staatsdienst bin ich heute als Gewerbeoberlehrer an der Bezirksberufsschule Ansbach tätig. Die Leitung der Schule hat es mir ermöglicht, meine Studien an der Universität Erlangen bei Prof. Dr. Kömstedt, Prof. Dr. Lippold und Dr. Seiler zu einem Abschluß zu bringen.